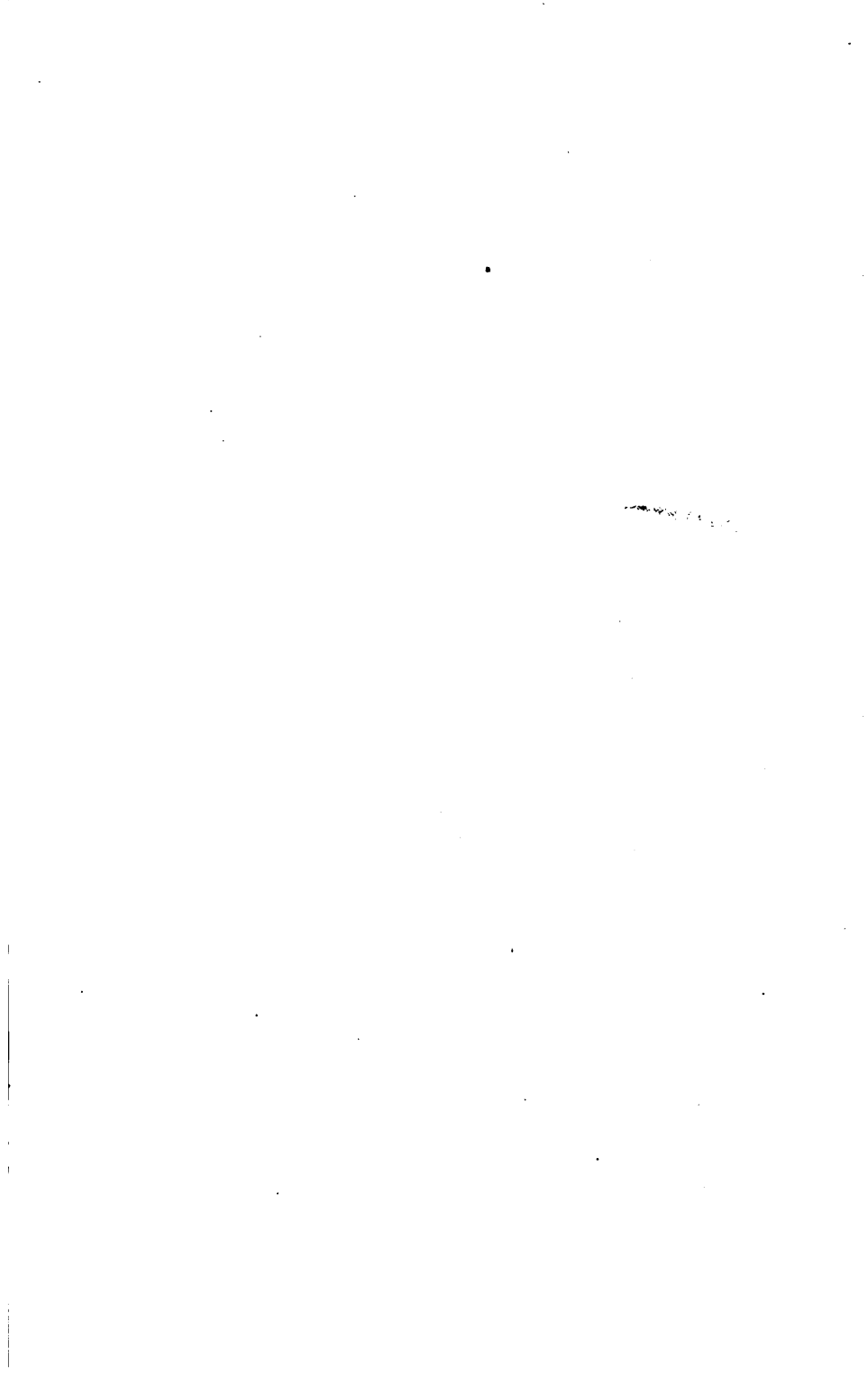
IL TEATRO GRECO.

DEL MEDESIMO AUTORE:

Drammi satireschi. In-8, su carta a mano, con coperta disegnata da Ezio Anichini . . . L. 4 —

Mènade ebbra.

ETTORE ROMAGNOLI

IL
TEATRO GRECO

Con 20 illustrazioni.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1918

Secondo migliaio.

A

FRANCESCO NITTI

L'AUGURIO

CHE È AUGURIO ALLE SORTI D'ITALIA

PREFAZIONE.

In ogni ordine di studî, filologici, letterarî, filosofici, impera tuttavia l'opinione che, qualunque sia l'argomento preso a trattare, la suprema eccellenza del metodo consista nell'esaminare scrupolosamente le opinioni di tutti i predecessori, per racimolare i pochi àcini di novità sfuggiti alle loro vendemmie. Questi àcini, mischiati ai tanti e tanti grappoli già raccolti, gioverebbero a rendere sempre più ricco e generoso il nitido vino della “ cultura scientifica „.

In verità, poche opinioni conosco altrettanto false e dannose. Queste minute disamine delle opinioni altrui, quasi sempre valgono a togliere ogni freschezza d'impressione, d'intuizione. E smarrita questa freschezza, che sola può essere fonte di novità non sofistica, avviene che la novità si vada a cercare dove non si può trovare, artifiziosamente, dicendo il contrario di quanto è stato detto prima. E tanto maggiore diventa il male quanto più antichi e sfruttati sono i campi di studio. Di qui le sofisticaggini accumulate, massime negli ultimi tempi, intorno ai classici greci e latini; le quali oramai basterebbero a costituire una piacevolissima Teratologia filologica.

Io penso dunque che convenga sempre affrontar direttamente, senza intermediarî, ogni

argomento di studio, contemplarlo a lungo, rivolgerlo da ogni lato, e scrutarne i più riposti meandri, sinché le sole forze del nostro pensiero ne abbiano pienamente illuminato ogni aspetto. Non vi sgomentate. Galileo sosteneva che l'uomo potesse scrutare l'infinità dei cieli col solo acume delle ignude pupille.

E certamente, ci avverrà così di scoprire e dire, insieme con le nuove, molte cose già dette. Ma difficilmente saranno state dette nello stesso modo: onde nella diversità di tòno sarà già diversità di musica. E nuova in senso assoluto sarà poi la impressione estetica: nuova di quanto la natura, che aborrisce le repliche assolute, distingue la sensibilità di ciascun uomo da quella di tutti gli altri uomini. Dieci pittori dinanzi a un paesaggio, vedranno tutti e riprodurranno i medesimi elementi; ma i dieci quadri saranno poi l'uno differente dell'altro.

La fiducia in questo secondo metodo, cresciuta e maturata dentro me in lunghi anni di studio, m'ha indotto a metter da parte ogni libro, anche d'autori amati ed ammirati, nel comporre quest'opera sul teatro greco. Quello che c'è, buono o cattivo, è interamente mio. Le coincidenze, che non potranno mancare, con altri autori, sono casuali: perciò, se scapitano in novità, guadagneranno in valor probativo.

A intendere certi atteggiamenti del mio libro, non sarà superfluo ricordare che il nucleo è composto di otto letture che ebbi l'onore di tenere nella Università popolare di Milano. Dissi allora, e qui ripeto, che la mia trattazione non

vuole essere una storia, anzi neppure un vero e proprio saggio, nel senso abituale, sul teatro greco. Essa vorrebbe, più che altro, aver carattere di sussidio.

Il teatro greco, nella sua parte sostanziale, è sempre fresco e vivo, più vicino a noi di tante altre opere drammatiche più recenti, e moderne e modernissime. Ma le non lievi difficoltà linguistiche, stilistiche e ritmiche, la mancanza di notizie antiche sicure e minute intorno a molti elementi intimi ed esteriori, la perdita della parte musicale, tutti questi ostacoli che turbano la perfetta visione anche ai provetti ellenisti, rendono titubanti e allontanano quanti senza la necessaria preparazione affrontano lo studio di opere tanto complesse e remote. Io vorrei rimuovere gli ostacoli, offrire gli elementi sussidiari, chiarire le oscurità, risolvere i dubbi che si affollano alla mente d'un lettore moderno dinanzi a talune apparenti o reali stranezze e deficienze della drammaturgia greca.

E se non avrò fallito al mio scopo, crederò di aver utilmente contribuito, sia pure in piccolissima parte, ad un cómpito necessario per la nostra cultura: quello di avvicinare il sentimento e il gusto delle persone culte, che ne son rimaste finora, e non per loro colpa, ignare e lontane, alle vive scaturigini della più pura e perfetta poesia che fiorisse mai sulla terra.

LA TRAGEDIA

I

LE ORIGINI

Intorno alla origine della tragedia abbiamo un luogo classico della *Poetica* di Aristotele. «La tragedia fu in origine una improvvisazione dei corifei, che guidavano i ditirambi.» Contro questa chiara testimonianza, da qualche tempo si va industriando la critica filologica, oggi troppo bramosa di novità, e da tale brama troppo sovente indotta, anche quando non ce n'è bisogno, e senza intima convinzione, ad abbattere le risultanze piú sicure. Ma basta attendere piú al diligente e minuto esame delle fonti che non alle lucubrazioni dei moderni, per avvedersi che dietro la esplicita asserzione di Aristotele permane, salda come una montagna di granito, tutta la letteratura erudita classica; e specialmente permangono i drammi di Eschilo, di Sofocle e di Euripide. E da quella e da questi, per chi sappia intenderli, riesce affermata mille e mille volte, e direttamente e indirettamente, questa parentela, questa discendenza della tragedia dal ditirambo.

Il ditirambo, com'è noto, era una festa in onore del nume Diòniso, celebrata dai satiri, suoi compagni e suoi famuli. Chi èra Diòniso? Chi erano i satiri?

Diòniso non era un Nume greco. Veniva dal-

l'Oriente, sembra dalla Tracia. E appena giunse sul suolo greco, col suo corteggio di Mènadi e di fiere, con le sue feste notturne luminose di fiaccole, sonore di flauti, di cembali, di cròtali, urtò in tenacissime opposizioni. I varî miti che dipingono le persecuzioni sofferte dal dio, per opera di parecchi sovrani e di parecchi popoli, sono la trasformazione fantasiosa della resistenza che opposero i culti indigeni al nuovo culto che si avanzava trionfatore. Ma le opposizioni a poco a poco cessarono: l'intruso vinse, anzi ebbe un posto d'onore nell'Olimpo greco, e divenne il genio ispiratore dei poeti, degli artisti, delle menti piú elette.

Come e donde questa vittoria?

Se rivolgiamo lo sguardo al complesso dei Numi indigeti d'Olimpo, vediamo facilmente che alcuni di essi sono deificazioni di fenomeni naturali, che l'uomo primitivo non riesce a spiegare, e che perciò attribuisce a creature dotate di forza soprannaturale. Per esempio, Giove è il signore delle nuvole, della folgore, del tuono, dunque del cielo e d'ogni fenomeno meteorico. Posídone (Nettuno) del mare, delle tempeste, dei tremuoti, che si supponeva avvenissero per il cozzo delle immani masse d'acque contro le coste marine. Dèmetra è la dea della terra e di tutti i fenomeni della vegetazione.

Altre deità simboleggiano e quindi tutelano stati o fenomeni fisiologici. Ebe è la dea della

Diòniso, Satiri e Mènadi.

Diòniso in un'orgia.

pubertà, Artemide della verginità, Ilizia della generazione.

Altre erano simboliche astrazioni di qualità psicologiche. Mnemosine della memoria, Ermete dell'astuzia.

Altre, finalmente, rispecchiano gli assetti sociali, i rapporti fra popoli e popoli. Dike, per esempio, la dea della giustizia, Nike della vittoria, Eirene della pace.

Ora, se volgiamo uno sguardo complessivo a questi e a tutti gli altri Numi dell'Olimpo greco, vediamo chiaro un fenomeno, del resto ovvio e comprensibilissimo. Al vertice della gerarchia celeste sono collocati i Numi simboleggianti i grandi fenomeni fisici: Giove, Posídone, Ade, Apollo, Dèmetra: tutti gli altri occupano gradi inferiori. Perché quelli rappresentano forze ineluttabili ed inesplicabili, dinanzi alle quali l'uomo si sente veramente misero ed impotente: questi, fenomeni non meno misteriosi e terribili, ma il cui mistero, la cui forza, sfuggono all'uomo, perché egli stesso è, per cosí dire, il teatro in cui si svolgono. La formazione di un pensiero è arcano ben altrimenti mirabile che non sia lo scoscendere d'un fulmine. Ma l'uomo, e specialmente l'uomo primitivo, nonché meravigliarne e sbigottirne, neppure si accorge di pensare. Senza oltre indugiare in ovvî trapassi, ciascuno intende che in questa mitologia greca antica tutto il soprannaturale veniva proiettato fuori dell'uomo, il quale rimaneva come un misero trastullo in preda a cieche forze che lo dominavano senza renderlo mai partecipe della loro essenza superiore. Tale sentimento di inferiorità e di angoscia è largamente riflesso nei poemi omerici,

che ne derivano in ogni occasione una amaritudine profonda.

Ma con Diòniso si accendeva una luce nuova, una nuova vita spirituale.

Le origini della religione dionisiaca sono avvolte in una nebbia profonda, che nessuna induzione riuscirà mai a dissipare. Ma alcuni punti si possono stabilire con certezza assoluta: ché nell'ordine psicologico, come nell'ordine fisico, certi effetti devono, senza possibile inganno, risalire a certe cause.

E dunque, dai primi albori della tradizione scritta, e cioè dall'unico brano in cui Omero parla di Diòniso (*Iliade*, VI, 130 e seg.) fino alle ultime testimonianze mitiche, alle ultime elaborazioni letterarie, vediamo il Nume connesso con tre elementi costanti: le Mènadi, il vino, la musica.

Ora si scorge facilmente la nota unica che vibra in fondo a ciascuno di questi elementi, e provoca la loro unione, mantiene la loro coesione. Tanto l'amore, quanto il vino, quanto la musica, valgono a suscitare nell'animo umano uno stato di ebbrezza o di estasi: tutti e tre, sia pure in vario grado, fanno balenare nelle cieche latebre della nostra sostanza corporea un bagliore fuggevole ed intenso del soprannaturale: tutti e tre dànno all'uomo la illusione di un trasumanare, di un identificarsi con la divinità. Le Mènadi, gli iniziati dionisiaci che correvano ebbri per le foreste, al lume delle fiaccole, fra coppe e strepiti di flauti, allacciati in amplessi improvvisi tra i mille aliti inebrianti della notte estiva, sentivano frangersi le catene adamantine che stringevano le loro membra mortali alla terra, e, sia pure una notte, sia

pure un'ora, partecipavano la essenza infinita divina.

E per questo, allorquando Diòniso apparve in Grecia, insieme con le repulse degli ortodossi, ci furono le mille e mille dedizioni dei catecumeni entusiasti. Le antiche barriere fra uomini e Numi erano infine rimosse. C'era infine, sulla terra, una epifania della divinità. Ché in realtà, dei Numi celebrati dai poeti e dai sacerdoti, i miseri uomini avevano veduto solo quelli terribili e mortiferi: il fulmine, il turbine, la morte. Degli altri, dei benevoli, si narrava che un tempo solevano discendere fra i mortali; ma nessuno li aveva mai veduti. Diòniso era infine una tangibile divinità, che scendeva nell'intima essenza di ciascun mortale, per trasumanarla. Ché finora, dall'amore, dal vino, dalla musica, gli uomini avevano, sí, ricevuto impressioni, ma senza avvertirne il carattere divino. Ed erano invece rivelazioni del dio che si incarnava in essi. E il dio benigno era Diòniso: quegli che in figura di giovane bellissimo, circondato da donne amorose, fra un'onda di musiche appassionate, ignote ancora ai Greci, usi alle gracili austere melodie della cétera, [1] si avanzava dal misterioso Oriente. Fu una ebbrezza di tutti gli spiriti. E l'ebbrezza appare incarnata nella divina parola di Pindaro, il quale fu iniziato e fervente dei misteri orfico-dionisiaci (*Nemea* VI, strofa I):

> Una è la stirpe degli uomini,
> una la stirpe dei Numi. Da sola una madre
> ambi traggiamo il respiro.

[1] Vedi il mio libro *Musica e poesia nell'antica Grecia* (Bari, Laterza), pag. 24 e seg.

Vero è che diversa le sèpara
potenza: ch'effimera
è l'una, e perenne la sede
permane del bronzeo cielo;
ma ben per altezza di mente,
per indole, prossimi noi siamo agli Eterni,
se pure ignoriamo qual tramite
dïurno o notturno, il Destino
a noi di percorrer prescrisse.

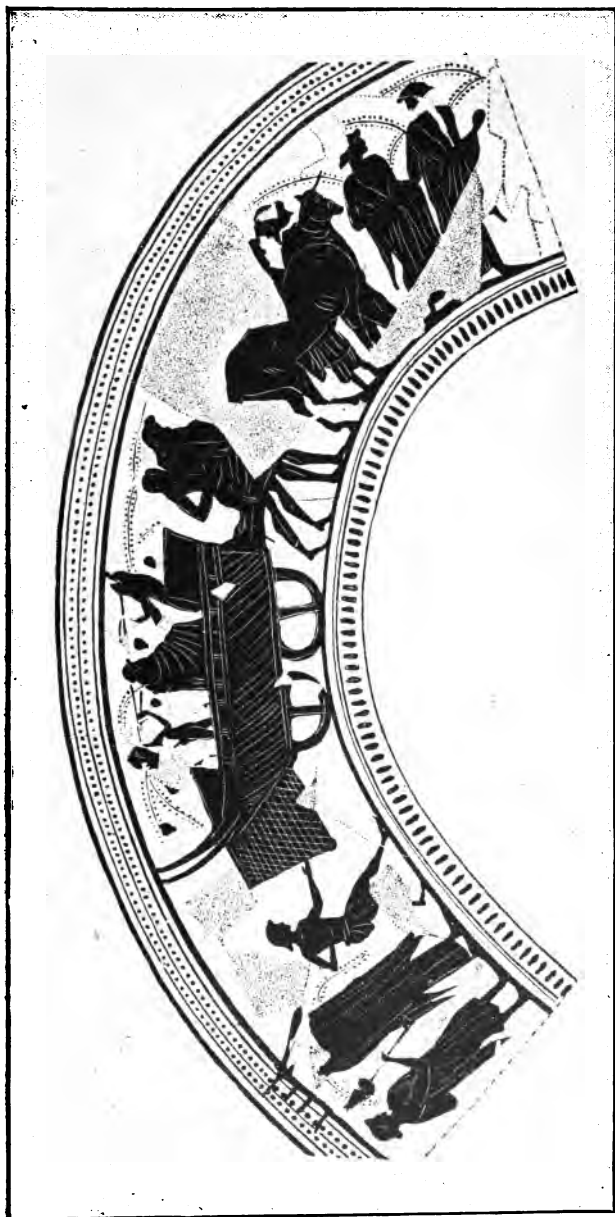
Cosí cantava il poeta. E scultori e pittori gareggiavano nel dar visibile forma al benefico Nume bellissimo. E rimangono tuttavia numerose statue, e, delle pitture perdute, vivi riflessi nelle imitazioni dei ceramografi.

★

Le considerazioni fin qui svolte doverono certo formare il nucleo dei famosi misteri orfico-dionisiaci, doverono essere la parte filosofica intima e segreta delle dottrine, quella che si svelava ai piú culti ed intelligenti iniziati.

Agli iniziati nei primi gradi, veniva invece esposta una dottrina mitica, la narrazione piú o meno commentata delle varie persecuzioni sofferte dal Nume in Grecia: la passione di Diòniso. E questa passione, coi suoi varî episodî, passando dalla forma espositiva alla rappresentazione, costituí il germe della tragedia. Ma prima dobbiamo esaminare un altro elemento che, fin dall'arrivo di Diòniso in Grecia, si unisce con lui, e lo accompagna poi sempre nelle sue varie vicende mistiche o profane: l'elemento satiresco.

Sulle rozze ceramiche dove, dopo l'impene-

Orgia bacchica.

Corteo ditirambico.

trabile Medio Evo ellenico, incomincia a brillare qualche fioco riverbero della vita, vediamo comparire innumerevoli questi bizzarri mostriciattoli semiequini. Danzano, vendemmiano, folleggiano intorno al nume Diòniso, irrompono petulchi sulle loro compagne d'orgia, le Mènadi. E un verso d'Esiodo commenta quelle figure:

La progenie dei Satiri fannulloni ed inetti.

Su che reali immagini la fantasia greca foggiò questi esseri grotteschi? Alcuni dotti rilevano la loro somiglianza con certe figure semiferine dell'arte egea, e da queste li fanno derivare, e, pel tramite loro, da mostruosi numi di religioni orientali. Altri li credono riflessi di popolazioni realmente esistite, che, per taluni caratteri etnici o del costume, sembrassero strane e non umane. Ad ogni modo, è certo che il popolo greco impersonò in essi le feste e la gioia della vendemmia e del vino. E in questo tratto si deve certo ravvisare il punto per cui si collegarono sin da principio, e tanto strettamente e fedelmente, al bello e florido Nume di Tracia. Ed anche di questa unione rimangono innumerevoli riflessi nelle arti figurate.

Vediamo ora qual carattere avesse il ditirambo.

Un antichissimo vaso greco dipinto del Museo di Bologna,[1] rappresenta appunto un corteo

[1] Pubblicato dal Pellegrini nel catalogo dei vasi di Bologna, e qui riprodotto.

bacchico. Aprono la via due donne, segue un toro, e dietro al toro altre due persone. Viene poi un carro a foggia di barca, tratto da due sileni, che compiono la funzione di cavalli. Sovra il carro è seduto ed avvolto in un gran mantello il nume Diòniso; e dinanzi e dietro a lui, altri due satiri suonano il doppio flauto. A poppa del carro è collocata una specie di cesta, che conteneva gli arredi pel sacrificio. Chiudono il corteo un fanciullo affaccendato a sostenere la cesta, una matrona, un altro giovinetto.

Ecco dunque la cerimonia dionisiaca, il ditirambo. Quando il corteo sarà giunto alla mèta, verisimilmente all'ara di Diòniso, il toro verrà sacrificato, e i satiri intoneranno i rozzi loro canti in onore del Nume. Da questi rozzi canti ebbe origine la tragedia.

I monumenti dell'antichissima tragedia mancano assolutamente, le notizie indirette sono scarsissime. Ma anche nella loro scarsità offrono il mezzo di ricostruire con sicura induzione i principali momenti dello sviluppo per cui da queste umili origini si giunge alla solenne tragedia di Eschilo.

In un primo stadio si diè forma stabile al coro di satiri, e si affidò ad essi, invece delle solite improvvisazioni, un canto già scritto in versi, che fu detto ditirambo (*Suida* in *Arione*). Suida attribuisce questa novità ad Arione, che perciò sarebbe stato salutato inventore della tragedia. Ma s'intende che i nomi importano poco.

Questi primi canti, d'indole lirica, erano composti, sull'esempio della lirica corale che veniva fiorendo per tutta la Grecia, in coppie corri-

spondenti di strofe e antistrofe.[1] Ma ben presto il carattere lirico tramutò in drammatico. Di questo carattere drammatico assunto dal coro, senza partecipazione di attori, abbiamo esplicite testimonianze in Diogene Laerzio ed in Ateneo. Quegli ci dice (III, 50) che il solo coro « rappresentava l'azione »: questo che tutta la tragedia si originò dal coro, perché non aveva attori.[2]

Ora, in che dové consistere tale drammatizzazione del coro? Semplicemente in questo: che il coro si scisse in due semicori: l'uno dimandava, l'altro rispondeva. Dialogo diretto, dunque dramma.

Questa ovvia induzione viene confermata, se ce ne fosse bisogno, da un ditirambo di Bacchilide, scoperto negli ultimi anni nei papiri egiziani, e che ci presenta appunto questa forma. Il coro è diviso in due parti. L'una chiede notizie al re Egeo delle gesta del fanciullo Teseo, la cui fama giunge sino ad Atene: l'altro risponde riferendo le notizie meravigliose.

Strofe 1 CORO.

Re della sacra Atene, dei magnifici
Ionî signore, ond'è che da la bronzea
fauce la tromba un cantico di guerra
fe' risuonare? Ai limiti
forse di nostra terra
giunse un infesto condottiere? od impeto
fêr sui pastori, e a forza innanzi cacciansi
tristi predoni la belante greggia?
O il cuor che t'amareggia?
Parla: poiché s'altro mortal di giovani

1) ARISTOTELE, *Problemi musicali*, 19, 15: *διό καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ εγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους· πρότερον δὲ εἶχον.*

2) XIV, 630.

a sua difesa tien gagliardo stuolo,
e a te certo non mancano,
o di Creúsa e Pandión figliuolo.

Antistrofe 1 EGEO.

Un araldo testé giunse, che l'istmia
lunga via fe' pedone; e le incredibili
gesta narra d'un uom valido. A morte
pose il ladrone Sínide,
dei mortali il piú forte,
figliuolo del Litèo[1] Croníde ch'agita
la terra; e il crudelissimo
Scirone uccise, e l'omicida belva
ne la crommíona selva;
e fine ai ludi pose di Cercíone;
e Procuste gittò, da quel gagliardo
prostrato, il duro màlleo.
Però con tema a l'avvenire io guardo.

Strofe 2 CORO.

Chi dice esser quest'uomo? e la sua patria?
e il vestir? Giunse con un grande esercito,
con guerreschi apparecchi, o inerme e solo,
qual mercante randagio
sopra straniero suolo,
forte cosí, valente e temerario,
che fiaccò di tali uomini
l'immane possa? Un dio certo gli regge
i passi, perché legge
ai vïolenti ponga; ché difficile
a chi ognor si cimenta, è da sventura
serbar sé stesso incolume.
E il lungo tempo ogni evento matura.

Antistrofe 2 EGEO.

Dice che due mortali l'accompagnano
soli, e la spada giú dai fulgenti omeri
pende, e due giavellotti ha ne la mano

[1]) Epiteto di Nettuno.

lucidi, e sui crin' fiammei
un vago elmo spartano;
e il sen gli stringe una purpurea tunica
e una tessala clamide
villosa, e roggia da la sua pupilla
lemnia vampa scintilla;[1]
che adolescente è appena, e d'Ares l'orrido
gioco, e la guerra, e il bronzeo lo appaga
fragore de la mischia,
e cerca Atene, che del bello è vaga.

Vorremo forse immaginare che la parte di Egeo fosse intonata da tutto il semicoro? Il nostro sentimento estetico, che non potrà differire troppo da quello dei greci antichi, si ribella a tale credenza. Evidentemente declamò o cantò il rappresentante del semicoro, il corifeo. E assai verisimilmente anche l'altra parte venne affidata al solo corifeo.

Qualche cosa di simile sarà certo avvenuto anche nel ditirambo originario. Il coro di satiri si scisse in due semicori, e ciascuno di essi ebbe un corifeo. I due corifei dialogarono. Tutto il coro alternava e concludeva i loro canti. Questa fu la prima tragedia, la *tragedia corale ditirambica.*

Ma le incertezze persistono. Come si passò da questa tragedia puramente corale alla tragedia drammatica? Donde e perché si presero gli attori?

La tradizione ci lascia qui nel buio. Ma un raggio di luce mi sembra derivi da una notissima testimonianza di Aristotele. «Prima di Eschilo — dice Aristotele — la tragedia aveva un solo personaggio.» Perché mai questo per-

[1] Lemnia, cioè, sfolgorante come i vulcani di Lemno.

sonaggio unico? Stabilito il principio di aggiungere al coro personaggi drammatici, non si vede la causa di questa limitazione. Esempî di composizioni drammatiche e di azioni sceniche con pluralità di persone non mancavano, se non altro nelle farse popolari che, come vedremo, risalivano a grande antichità. Evidentemente, questa limitazione si deve a influsso e legame tradizionale. E il germe della tradizione è, secondo me, in questo fatto: che la tragedia primitiva non volle attingere elementi estranei, bensí adoperò quelli che aveva sotto mano. Nella cerimonia ditirambica, oltre al coro dei satiri, c'era Diòniso. E Diòniso fu assunto ad accrescere il numero degl'interlocutori della tragedia nascente. Già da tempo gli studî archeologici hanno provato che il vestito degli attori tragici era appunto il vestito di Diòniso.

Sarà imprudenza, voler figgere le pupille anche piú profondamente in questa tenebra, per cercare di scoprire qualche altra linea? — Non credo. Mi pare che l'analisi delle tragedie greche superstiti ci permetta di ricostruire ancora qualche anello della catena che stringe il ditirambo originario alla tragedia di Eschilo.

L'antica tragedia greca quale la scorgiamo nei drammi superstiti di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, appare dominata da una tradizione fortissima, che ne disciplina tanto la forma quanto il contenuto, dalla linea generale a molti minuti particolari.

Ora, quanto alla forma, la tragedia greca assai piú che alla tragedia o al dramma moderno, si può assimigliare al moderno melodramma. Al pari di questo è composta di tanti *pezzi:* prologo, duetti, terzetti, monodie, intermezzi corali, finale. E ciascuno di questi pezzi, e massime quelli affidati al coro, derivarono dunque dalla tradizione forma e contenuto obbligatorî, dai quali i poeti non osavano allontanarsi se non timidamente.

Ora, in tutti e tre i grandi tragici, e massime in Eschilo, che, come è naturale, e come tutti sanno, rispecchia meglio degli altri due la tragedia primitiva, gli intermezzi corali, legittimi continuatori del ditirambo, origine e nucleo della tragedia, contengono nella gran maggioranza preghiere a questa o quella divinità. E preghiere di carattere speciale: invocazioni ai Numi, perché scendano dall'Olimpo fra i loro devoti. Talvolta in una medesima strofa tale invocazione vien ripetuta due o tre volte.

E tale dové essere appunto il contenuto del ditirambo iniziale. Una invocazione insistente, alla quale seguiva la apparizione del Nume.

Ecco dunque, senza voli eccessivi di fantasia, ricostruita la immagine della tragedia primitiva. Il coro dei satiri, diviso in due semicori, rivolgeva ardenti invocazioni al Nume perché si mostrasse ai suoi devoti. Ed ecco il Nume, Diòniso, il primo attore, apparire. Apparire, e, naturalmente, narrare qualche sua vicenda, qualche episodio della sua passione.

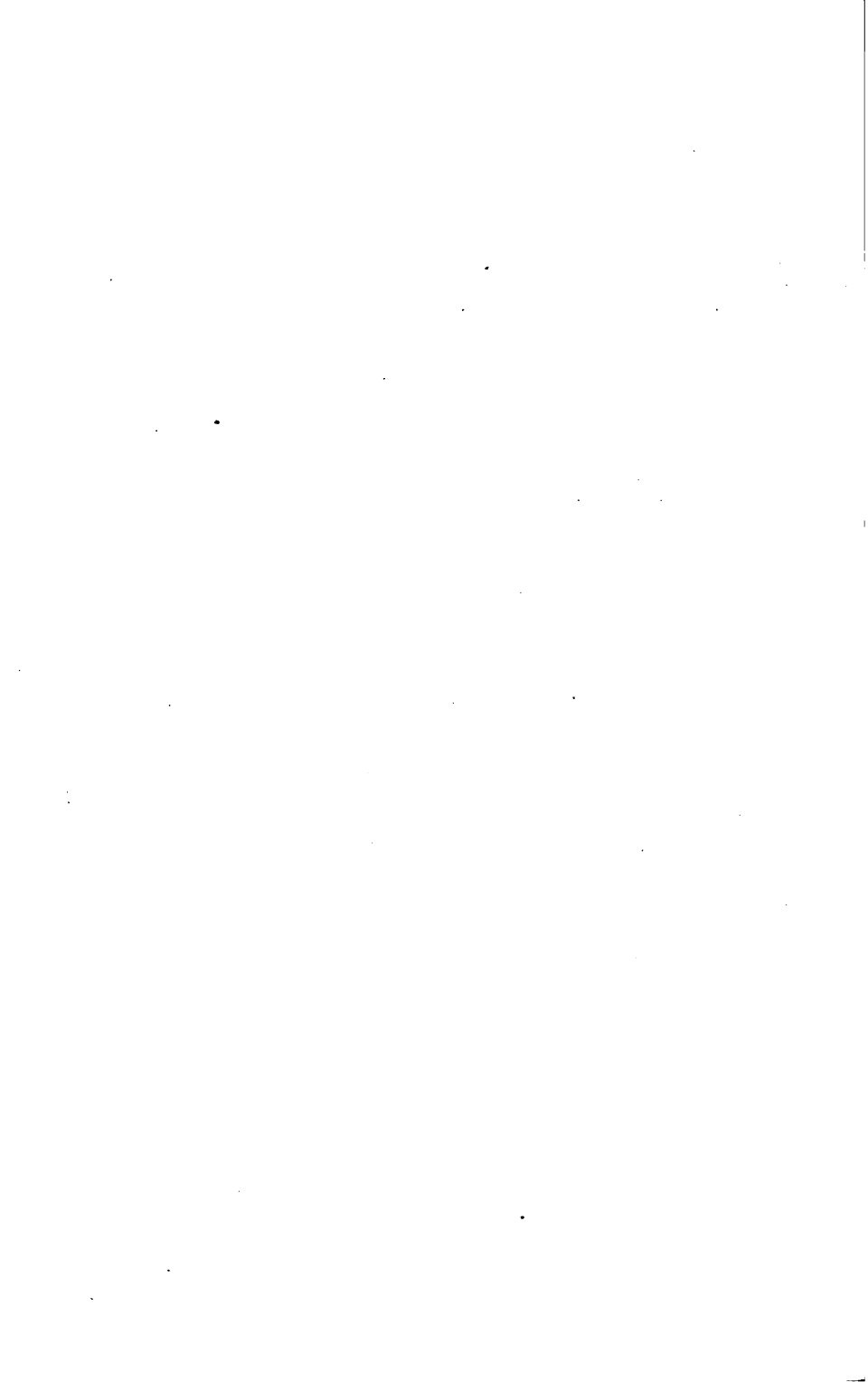
E qui altre testimonianze dirette di Aristotele ci permettono di arricchire questa schematica immagine.

La tragedia primitiva aveva breve estensione.

Il carattere ne era satiresco, ossia giocoso, e consentaneo alla natura sollazzevole dei satiri. Lo stile, burlesco. Il metro — e si deve intendere il metro della parte piú propriamente drammatica, ossia della narrazione dell'attore e dei suoi dialoghi col coro — il tetrametro trocaico, che corrisponde perfettamente, dal lato ritmico, al nostro ottonario doppio, ed è il metro della poesia popolare originaria di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Infine, le azioni erano danzate. E a questo proposito sappiamo da Ateneo (pag. 22) che i primi poeti tragici venivano chiamati ὀρχησταί, danzatori.

Ora a me pare che, stabilita questa ricostruzione teorica, noi possiamo anche vederne una pratica attuazione in un episodio d'un'antica tragedia, non mai, ch'io sappia, considerato finora sotto questa luce.

Le *Baccanti*, ultima in ordine di tempo delle tragedie di Euripide, occupano nella produzione di questo grande tragediografo una posizione singolare, che illustreremo a suo tempo. Per ora basti dire che questo dramma, e massime in talune parti, è un po' quello che i francesi chiamano *pastiche*. In esso Euripide, poeta modernissimo, imbevuto di filosofia, non piú credente nei Numi, pieno di scetticismo e d'ironia verso i miti, e pronto a coglierne i lati deboli e ridicoli, sino a convertir la tragedia in satira e in critica letteraria, si spoglia di tutte queste sue qualità, e si presenta in sembianza di antico vate ortodosso, pieno di venerazione e di compunzione per tutto quello che è tradizionale e rituale. Ed anche per la forma si distacca da tutte le novità introdotte via via nella tragedia da Sofocle e da lui stesso,

Orgia bacchica.

e torna alla semplicità e all'austerità arcaica della prima tragedia di Eschilo.

Ora, proprio nel centro di questo dramma, nel quale son dipinte la persecuzione che Diòniso patisce dal re di Tebe Penteo, e l'efferata vendetta del Nume, troviamo un episodio che, secondo me, deve offrire una immagine assai fedele della tragedia originale.

Dunque Diòniso è stato fatto prigione dal re Penteo, e le Mènadi, che l'hanno accompagnato dalla Lydia in Grecia, e che ora si vedono, straniere, alla mercè del durissimo sovrano, piene di desolazione e di terrore, piombano prostrate dinanzi al simulacro di Dirce, la fonte che aveva abbeverato delle sue acque la infanzia di Diòniso, nato come si sa, da Semele, figlia del re Cadmo, mitico fondatore di Tebe.

Strofe 1.ª CORIFEA.

Oh d'Acheloo progenie,
Dirce, vezzosa e veneranda vergine,
nelle tue scaturigini
asilo desti al pargolo
di Giove, allor che il padre, dalla folgore
immortale salvatolo,
lo chiuse nel suo femore,
e gridò: “Vieni, vieni in questo maschio
mio grembo, oh Ditirambo: e Tebe sappia
ch'io cosí ti denomino.„
Dirce beata, ed or che cinti d'ellera
conduco alle tue sponde i sacri tíasi,
mi discacci da te? Perché respingermi,
rinnegarmi perché? Dovrai, pei grappoli
lo giuro di Diòniso,
volgere ancor dovrai la mente a Bromio!

Antistrofe 2.ª CORIFEA.

Ben mostra ch'ebbe origine
dalla terra, e che a lui fu padre un aspide,

Pentèo! La vita diedegli
Echiòne terrigeno,
mortale uomo non già, ma mostro orribile,
selvaggio, di sangue avido,
qual Gigante dei Superi
rivale; egli che presto me, di Bromio
diletta, avrà legata in duri vincoli,
che già nella sua reggia
dei miei riti il compagno in buio carcere
ascoso tiene. Or vedi tu, Diòniso,
contro qual fato i tuoi seguaci lottano?
Giú dalle cime dell'Olimpo, l'aureo
tirso quassando, avvèntati,
e di questo crudel frena l'ingiuria!

Epodo

Dove col tirso i tíasi,
o Diòniso, guidi? In Nisa, patria
di fiere, sopra i culmini
coricî, o tra gli arborei
d'Olimpo anfratti, dove con la cétera
Orfeo traeva alla melode gli alberi
e le fiere selvatiche?
Oh te beata, Pieria,
ch'Evio t'onora, e a te verrà coi bacchici
tripudî, in danza, conducendo il turbine
delle Baccanti pei veloci vortici
dell'Assio, e il Lido, cui la fama dice
d'agi e di beni origine
per gli uomini; ed impingua coi bellissimi
flutti la terra di corsieri altrice!

Dal di dentro della reggia
s'ode risonar la voce di

DIÒNISO.

Ehi là!
Ehi là, Baccanti,
Baccanti, udite la voce mia?

1.ª CORIFEA.

Qual evio sonito, qual evio sonito
giunge a riscuotermi? Donde partí?

DIÒNISO.

Ehi là! Ehi là!
La voce ancora levo io, di Sèmele,
di Giove prole!

2.ª CORIFEA.

Ehi là, ehi là!
Nostro re, nostro re,
al nostro tíaso,
Bromio, Bromio, rivolgi il piè!

Scossa di terremoto. Romba.

TUTTO IL CORO.

Come la terra scuotono i Numi!
Ahimè, ahimè!
Cadrà di Pènteo
la reggia al suolo presto in frantumi!
Sopra la casa piombò Diòniso!

1.ª CORIFEA.

Fategli onore!

TUTTO IL CORO.

Fategli onore!

Nuove scosse di terremoto: la reggia comincia a crollare.

Veh! Le marmoree travi dagli ordini
crollano già!
Alzerà Bromio dentro la reggia
ben presto il grido dell'alalà!

DIÒNISO.

La face appressa fulminea rutila,
brucia, la reggia brucia di Pènteo!

Nuove scosse. Dalla tomba di Semele si levano altissime fiamme.

1.° SEMICORO.

Non vedi il fuoco? Mira di Sèmele
al sacro avello la fiamma attorno

guizzar, che un giorno
lasciâr la folgore di Giove e il tuono!

CORO.

Prostrate al suolo le membra trepide,
prostrate al suolo, Mènadi! Il Nume
figlio di Giove, tutta in rovina
messa la reggia, qui s'avvicina!

Tutte le Baccanti si prostrano. Dalla reggia esce trionfante e volge il guardo su loro

DIÒNISO.

Come dunque, o lidie femmine, v'ha il terror cosí percosse,
che giacete al suol riverse? Certo udiste quali scosse
diede Bacco alla magione di Pentèo. Via, fate cuore,
via, sorgete! e dalle membra vada in bando quel tremore.

CORIFEA.

Come esulto, o delle bacchiche cerimonie somma luce,
nel vederti, io che rimasta m'ero sola, e senza duce!

DIÒNISO.

V'ha sgomento invaso il cuore, allorché me visto avete
tratto lungi, per cadere di Pentèo nelle segrete?

CORIFEA.

Come no? Chi mi restava, se di te faceano scempio?
Ma com'è ch'ora sei libero? In poter t'avea quell'empio!

DIÒNISO.

Io da me, senza fatica, dalla carcere mi tolsi!

CORIFEA.

Non t'aveva ei dunque avvinti di catene entrambi i polsi?

DIÒNISO.

Non poté neppur toccarmi: anche in ciò scornar lo seppi:
si nutrí d'illusione, stringer me pensando in ceppi.
Nella stalla in cui mi chiuse, c'era un toro. Egli di strambe
gli ravvolse, tutto ardendo di furore, e piedi e gambe;
ed i denti nelle labbra conficcavasi, e grondanti
di sudore avea le membra. Io, tranquillo, a lui davanti

mi sedevo e lo guardavo. Giusto in quella Bacco arriva,
scuote i muri, e su la tomba di sua madre il fuoco avviva.
Come ciò vede, un incendio Pentèo crede che s'appigli
alla casa, e qua e là va correndo; ed ai famigli
di portare acqua dà ordine. Mentre invano ognun s'ambascia,
egli immagina ch'io fugga; onde l'opera tralascia;
ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un fantasma
nella corte allora Bacco — Bacco almen parvemi — plasma.
Avventando colpi e colpi, sopra questo egli si gitta;
e credendo me sgozzare, l'aria solo ebbe trafitta.
E di strazio anche piú amaro lo colpí Bacco alla fine:
rovesciò la reggia al suolo: vedi, un mucchio è di rovine:
ben l'avermi stretto in ceppi gli dové saper di sale!
Stanco infine, lascia il brando, s'abbandona: ch'ei mortale
con un Nume osò combattere. Io frattanto uscii sicuro
dalla casa, e a voi qui giunsi: di Pentèo poco mi curo.
Ma mi sembra udire un passo risonar dentro. Uscirà
a momenti nel vestibolo. Non è pago? Che vorrà?
Io per me, se pure ei giunga pieno d'impeto selvaggio,
sarò calmo: ché frenarsi dee sapere l'uomo saggio.

Tanto pel contenuto quanto per la forma, abbiamo dunque una corrispondenza quasi perfetta con la immagine della originale tragedia, quale l'abbiamo teoricamente ricostruita per via d'induzione.

Il coro è diviso in strofe, e invoca il Nume, che agli appelli reiterati appare infine ai suoi fedeli, e recita un brano della sua passione. Questo brano, interpunto da domande ed esclamazioni del coro (primo nucleo drammatico) è in tetrametri trocaici.

Una cosa manca, ed è il carattere comico satiresco. Ma questo carattere comico era sparito abbastanza presto anche dalla tragedia primitiva.

Aristotele, con la solita brevità, ci dice che

lo stile[1] piú tardi divenne piú dignitoso per la perdita del carattere satiresco. Ora è facile stabilire il momento in cui avvenne tale trasformazione. Concepire satiri dignitosi è impossibile: dignità e satiri sono termini inconciliabili. Perché il linguaggio divenisse dignitoso occorreva che sparissero i satiri.

E i satiri sparirono quando sparí Diòniso. Ed anche qui, non sapremmo, e non importa un bel nulla, stabilire date e luoghi precisi. Ma è certo che, mentre la tragedia continuava ad esser chiamata dramma dionisiaco, ed a rimanere sotto la tutela di Diòniso, un bel giorno non si videro piú sulla scena né il Nume vaghissimo, né i suoi compagnoni codiferi. Allora dalle file degli spettatori partí il grido giunto sino a noi: « Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· — di Diòniso non c'è piú neppur l'ombra! »

Per quale ragione poi sparisse Diòniso, mi sembra anche facile indurlo. Intanto, per amore di novità. Gli episodî della sua passione erano molti, ma non moltissimi; e si rassomigliavano l'un l'altro. Dopo un certo tempo, quelle rappresentazioni divenivano note e arcinote.

Ma, innanzi tutto, la tragedia ditirambica, col suo dialogo drammatico, con la sua massa di coreuti pittoreschi, con i suoi cori, con le sue danze, con la scena e col pubblico, schiudeva ai poeti di Grecia un nuovo e fecondo campo di attività artistica.

Finora la ricchissima ganga dei miti aveva avute parecchie elaborazioni. Una plastica, un'altra lineare, una terza, narrata, nell'epica, una quarta, cantata e danzata, nella lirica corale.

1) ἡ λέξις.

Adesso, il ditirambo drammatico faceva balenare la possibilità di una nuova espressione, che accogliesse tutte le precedenti in mirabile sintesi. Le figure di cui favoleggiavano Omero e Pindaro, avrebbero potuto incarnarsi in vere persone, viventi e favellanti: le sculture mirabili che gremivano i frontoni dei templi, le vie, le agore, potevano, come nel prodigio di Rodi magnificato da Pindaro, muoversi e schiudere le labbra.

Cosí tutta la folla degli eroi e dei Numi si riversò a mano a mano sulle scene, sempre piú belle e lussuose, delle rappresentazioni ditirambiche; e a Diòniso fu serbato l'ufficio dignitoso e rappresentativo di Nume tutelare, e i satiri furono inesorabilmente banditi.

★

Via via, la breve tragedia ditirambica si ampliò. Vi fu, dice Aristotele, una moltitudine, una moltiplicazione di episodî. E l'analisi accurata delle tragedie superstiti, le quali, come già osservai, sotto polpe nuove, racchiudono scheletri antichi, ci permette di definire con sicurezza come avvenne e quale carattere assunse questa moltiplicazione. Essa fu una vera e propria gemmazione. Al coro primitivo s'era aggiunto il racconto d'un personaggio estraneo al coro. Dopo il racconto, si ripeté un altro brano corale, a questo succedé un nuovo racconto; e cosí via.

Ma in questa serie alterna occorreva intro-

durre qualche segno che le imprimesse carattere di organismo, di composizione chiusa, con un principio e una fine ben distinti. E allora, il primo e l'ultimo canto assunsero speciali caratteristiche, di cui parleremo, e che li designarono rispettivamente come il principio e il fine della serie.

Non basta. Abbiamo visto che i canti corali erano strofici: cioè composti di strofe uguali. Avvenne allora naturalmente che questi brani misurati diedero in certo modo il modello anche ai brani drammatici intercalati fra essi. Anche questi riuscirono dunque misurati, sebbene con meno rigore. E cioè, nei dialoghi, unici elementi drammatici della tragedia primitiva, a ciascuno dei due interlocutori veniva assegnato un numero preciso di versi. Per i discorsi lunghi, la uguaglianza, molto probabilmente, non fu assoluta. Ma assoluta diveniva quando il dialogo incalzava. Cosí abbiamo nelle tragedie lunghi dialoghi in cui a ciascuno dei personaggi sono affidati tre versi: in altri, due: assai piú numerose e dilette ai poeti le *sticomitíe*, i contrasti, in cui due interlocutori recitano alternativamente un verso ciascuno: un incrociarsi e battere di ferri.

E come nelle parti dialogate, cosí negli intrecci fra le parti liriche e le parti drammatiche, si stabilí e rimase poi dommatica una grande simmetria, per la quale la tragedia greca, dalle prime di Eschilo alle ultime di Euripide, riesce divisa in veri e proprî pezzi, e somiglia dunque, anche per questo lato, piú al melodramma che non alla tragedia moderna.

A questo punto del suo sviluppo, l'organismo

della tragedia è concluso. D'ora innanzi muterà la superficie, ma lo scheletro, la membratura, la sostanza fondamentale rimangono quelli: cooperando a tale stabilità la tendenza insita in ogni ramo dell'arte greca, e visibilissima nelle arti figurative, a non compiere salti, a effettuare ogni progresso mediante piccole e talora insensibili aggiunte alle forme già esistenti. E diciamo fin d'ora che da tale spirito di conservazione riescono spiegate parecchie stranezze e parecchie deficienze del dramma greco.

Le notizie che abbiamo dei predecessori di Eschilo, i rarissimi frammenti che di essi ci rimangono, sono in realtà cosí povera cosa, che nulla se ne può trarre pel nostro assunto. Ma dall'analisi di tutte le tragedie greche superstiti, massime delle eschilee, e delle piú antiche eschilee, risulta che quando il titano d'Eleusi scese nell'agone dell'arte, imperava sulle scene un tipo di dramma di contenuto e di forma cosí definiti.

Al principio dello spettacolo, entrava nell'orchestra una sfilata di coreuti, guidati da un corifeo; ed intonavano un canto, nel quale informavano gli spettatori, in maniera piú o meno indiretta, piú o meno abile, dell'esser proprio e del perché erano venuti.[1] Spiegavano, in-

[1] Vedi la *ὑπόθεσις* dei *Persiani* di Eschilo: *τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὅτε λέγει δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν.*

somma, gli antefatti del dramma, compievano ufficio di prologo. Questo canto d'ingresso era chiamato *pàrodos*, canto d'entrata, ed era scritto in anapesti, cioè in battute $^2/_4$, tempo di marcia, naturalmente lento.

Compiuta la sfilata, i coreuti si collocavano intorno all'ara di Diòniso, sorgente in mezzo all'orchestra, e intonavano una serie di strofe contenenti preghiere e invocazioni ai Numi. Anche questa parte, nella terminologia abituale, si suol conglobare con la prima, sotto il nome di *pàrodos*. Ma vera *pàrodos* era in realtà solamente la sfilata d'ingresso. [1]

Finiti i canti del coro, entrava un attore, il protagonista o altri, che narrava qualche nuovo momento dell'azione di cui il coro aveva esposto gli antefatti. Questo brano si chiamava *episodio*.

E terminato l'episodio, e partito l'attore, il coro rivolgeva nuove preci ai Numi, perché assistessero l'eroe pericolante. Queste preghiere erano in forma strofica, cantate, e accompagnate da nuove danze lente. Questa parte fu poi chiamata *stàsimo,* canto a fermo.

Tornava ancora l'attore, spesso sotto altre spoglie, ed esponeva altri eventi. E seguivano, via via, altri *episodî* ed altri *stàsimi,* finché si giungeva ad un episodio nel quale si narrava la fine, quasi sempre luttuosa, dell'eroe.

E dopo questa narrazione, il coro intonava

[1] Cosí mi sembra che intenda anche Aristotele (*Poetica,* 62): *στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου και τροχαίου.* Capisco che, sottilizzando, queste parole si possono volgere ad altro significato. Del resto si tratta di pure e semplici terminologie.

un canto lugubre, accompagnato da gemiti, da percosse sul petto, da capelli strappati. Questo canto era detto *commós,* lamentazione. [1]

E dopo il *commós,* un brevissimo brano, anche questo in anapesti, accompagnava l'uscita del coro.

Questo tipo drammatico era ben differente, come tutti intendono, dalla tragedia o dal dramma quale lo concepiscono i moderni. Esso si potrebbe meglio assimigliare all'oratorio musicale. La parte originaria e fondamentale, il nucleo, rimaneva sempre costituito dal coro. Al coro, composto di ventiquattro cantori, ammaestrati di lunga mano, venivano affidati lunghi canti, che la tradizione unanime dell'antichità dice meravigliosi. Quindi chi andava ad assistere ad un dramma, andava, in primissimo luogo, ad ascoltare musica corale. L'unico attore, in vesti diverse, dava in certo modo la trama, il tronco su cui si affondavano i lussureggianti frondeggiamenti del poeta musicista. Dei predecessori di Eschilo non possediamo che miserrimi frammenti, dai quali non si riesce a trarre alcuna conclusione. Ma quando Aristofane, negli *Uccelli,* vuole intessere un elogio a Frinico, il piú popolare e famoso dei tragediografi anteriori ad Eschilo, lo esalta come musicista che

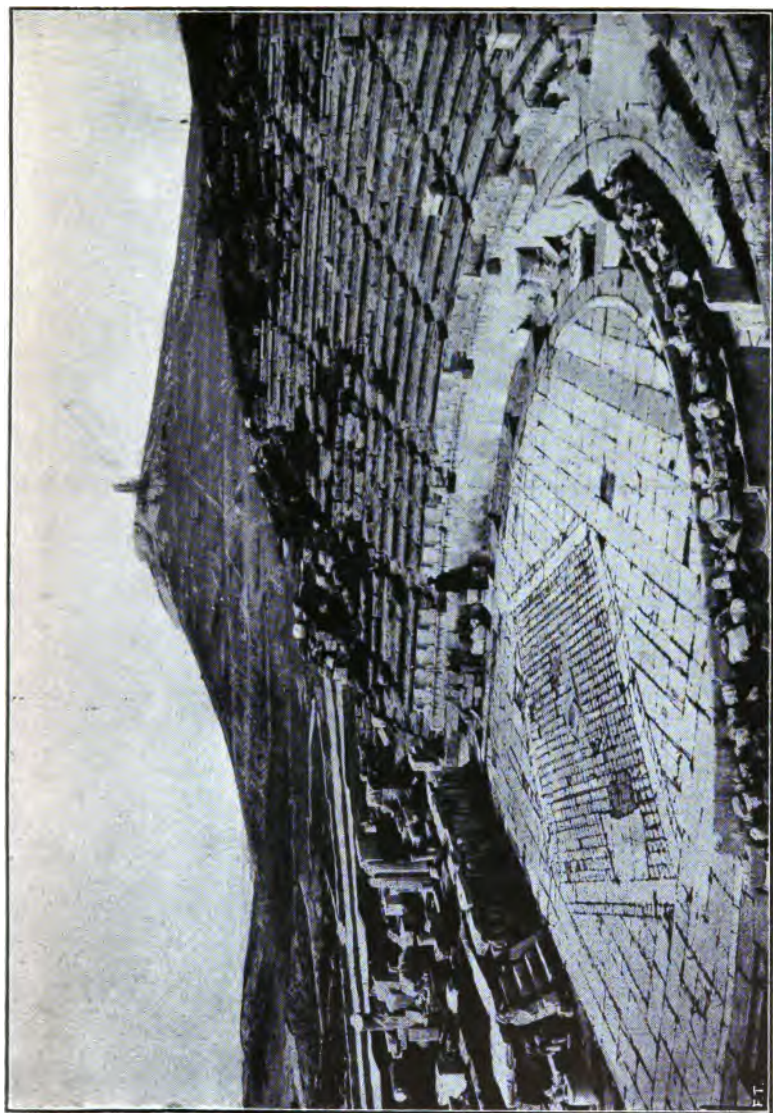
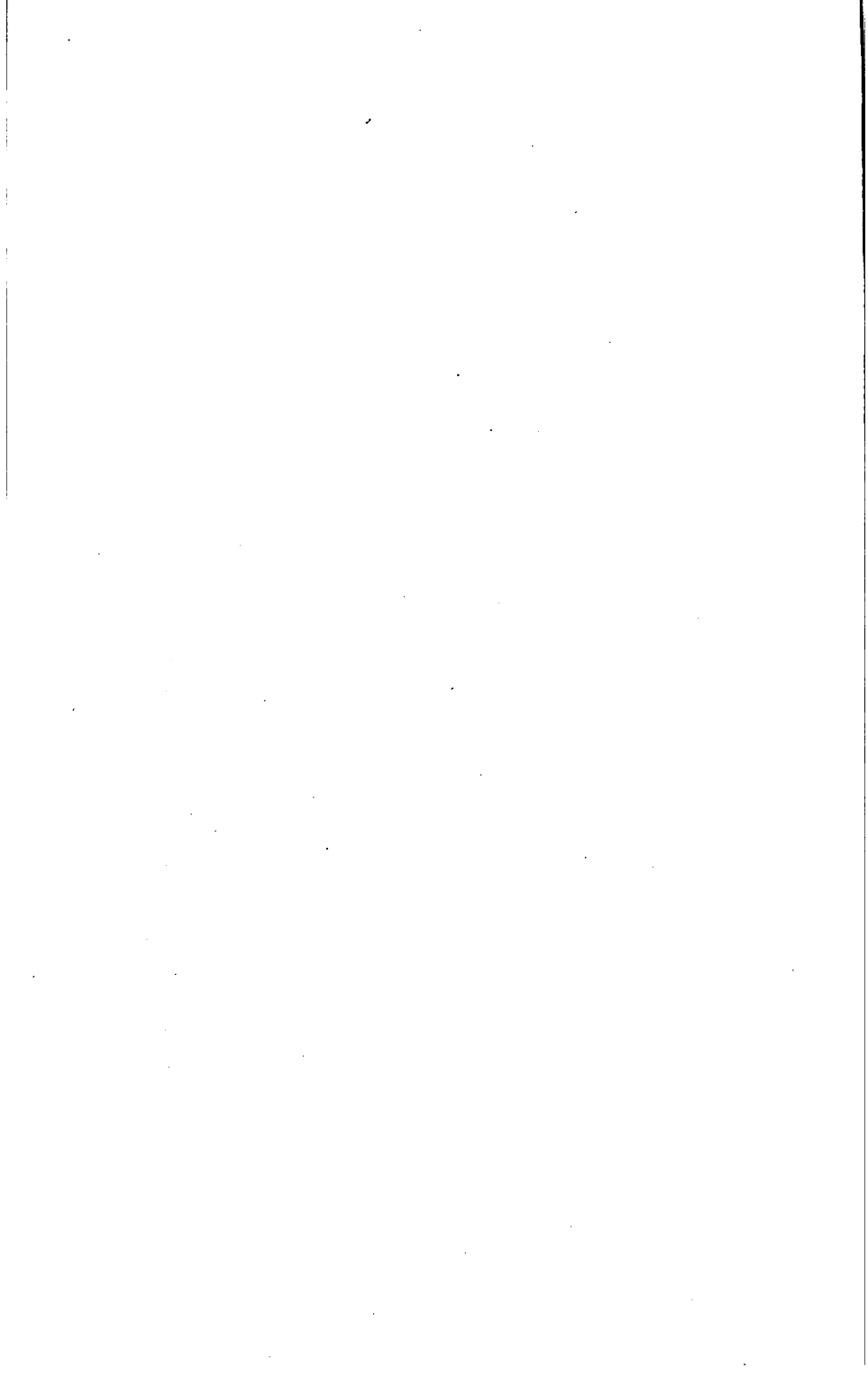
[1]) Κομμός, da *κόπτω*, battere, perché i lamentatori e le lamentatrici si percotevano il seno ed il capo. Cresciuti di numero i personaggi della tragedia, alle lamentazioni del coro facevano eco le lamentazioni dei personaggi sulla scena (cosí nei *Sette a Tebe*, nei *Persiani*, ecc.). E poi, badando alla forma e non piú al contenuto, si chiamò *κομμός* ogni brano diviso fra il coro e i personaggi della scena. Aristotele però riserba il nome alle sole lamentazioni (*Poetica*, XII): *κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.*

aveva imparata l'arte ascoltando le melodie dei rosignoli:

> Indi, come ape, il miele
> suggea Frinico ognor d'ambrosî modi,
> e armonïose ne intessea melodi.

A questa legittima supremazia d'origine, il coro aggiunse presto, in Atene, altri diritti d'ordine ufficiale. In un certo momento, la tragedia divenne, per dir cosí, composizione di stato, e fu associata alle feste dionisiache. In tal guisa veniva riconfermato ufficialmente il carattere dionisiaco, che per altri lati andava illanguidendo, della tragedia. E se non tornarono piú né Diòniso, né i satiri, venne però riaffermato il principio che il coro fosse parte fondamentale ed intangibile della tragedia.

E qui s'apre la via a discorrere di certi caratteri speciali, di certe stranezze e deficienze del dramma greco, che stupiscono ed offendono il lettore moderno, e che trovano la loro giustificazione, o per lo meno la loro spiegazione, in obblighi o in tirannie tradizionali.

E cominciamo da questo carattere sacro ed intangibile del coro. Il coro doveva dunque assistere, dal principio alla fine, allo svolgersi degli eventi drammatici. Ora, finché la tragedia mantenne il suo carattere originario di oratorio, questa continua presenza non offendeva: sicché, in linea d'arte pura, la tragedia rimaneva composizione perfetta.

Teatro di Diòniso in Atene.

Se non che, a mano a mano, essa venne alterando il suo carattere.

Quando uomini di genio incominciarono ad usare i suoi schemi per adattarvi le proprie visioni, grado grado sentirono scemare il proprio interesse per le parti liriche, crescere per le parti drammatiche.

Quei primi personaggi venivano ad esporre e a dialogare col coro, in funzione, piú o meno, di narratori. Essi erano, in certo modo, portavoci del poeta. Ma poeti come Eschilo e come Sofocle, non tardarono a vagheggiare una creazione piú piena: quella che, messa alla luce ed animata del proprio soffio una creatura, l'abbandona poi libera agl'impulsi della sua nuova anima. E quei fatti che venivano narrati, vagheggiarono invece di rappresentarli. In una parola, dal tipo narrativo, passarono a mano a mano al tipo veramente drammatico.

Ora, quanto piú si sviluppavano la libertà dei personaggi e il movimento dell'azione, tanto piú il coro, legato dalla tradizione all'orchestra, andava assumendo carattere di superfluità. Due personaggi s'incontravano in un urto di passione, d'ira, di amore. Che cosa stavano a fare quei ventiquattro personaggi, piantati lí come pioli? Qualche volta la presenza si giustificava; piú spesso riusciva superflua; non di rado, grottesca. Fedra è piena di pudore e di esitazione, e si pèrita di confidare il proprio amore alla fida nutrice. Ma quando poi si decide, ventiquattro corifee, cioè quarantotto orecchie di donna, devono ascoltare il geloso segreto. Un'altra volta le circostanze richiederanno che il coro accorra a difendere qualche persona diletta, che sta per essere sopraffatta, che grida sotto il pugnale

degli assassini. Ma il povero coro ha il suo posto obbligato giú in orchestra, non si può muovere, non può accorrere. Deve chiacchierare. E non sa bene che cosa dire. Cosí avviene nel momento culminante della *Medea*, quando suonano le grida lamentevoli dei figli uccisi dalla madre snaturata (1271):

I Figli.

Ahi, che farò? Dove trovare scampo
dalle man' di mia madre?

Il Coro.

Odi la voce dei pargoli, odi?
Misera donna, donna sciagurata!
Entrerò nella casa? Oh, dalla morte
salvar devo i fanciulli!

I Figli.

Sí, per gli Dei, salvateci! Sbrigatevi!
Già del ferro alle reti siam vicini!

E che cosa fa il coro? Accorre? — No. Filosofeggia, e, per associazione d'idee, rievoca la storia d'Ino, che uccise anch'ella i suoi figliuoli:

Misera, dunque sei pietra, o ferro,
che la progenie, da te concetta,
dei tuoi figliuoli, tu stessa uccidi?
D'un'altra donna, d'un'altra ho udito
che sopra i figli gittò le mani:
d'Ino, che i Numi resero folle,
quando errabonda, da le sue case
lei la consorte di Giove spinse.
Piombò la misera nel mare, e ai figli
morte empia inflisse,
spiccando il piede via dai frangenti;
e trovò morte coi due fanciulli.

È grottesco. Ma che colpa ne hanno quelle

povere infelici, costrette a non muoversi dall'orchestra?

Avverrà un'altra volta, anzi avviene piú volte, per esempio nelle *Coefore,* nella *Ifigenia in Tauride,* nell'*Oreste,* che i protagonisti ordiscano complotti contro qualche loro feroce nemico. Ma alla trama, segretissima, rischiosissima, assistono di necessità le coreute. Onde i poveri protagonisti devono raccomandarsi: «Per carità, non tradite il nostro segreto!» — Vi pare! — rispondono quelle — Saremo tombe. — E naturalmente mantengono tutte la parola. Ventiquattro femmine.

Questi e simili altri inconvenienti e bizzarrie derivano dalla presenza del coro. Spesso quella torma d'importuni ci fa addirittura stizza. Ma non dobbiamo credere che desse meno noia ai drammaturgi. Solamente questi non potevano sbarazzarsene. E si industriavano di adoperarla meno peggio che potessero. Possiamo anzi dire che negli artificî, negli spedienti con cui i poeti drammatici adottano questo malagevole elemento arcaico alle necessità che venivano via via emergendo nello sviluppo del dramma, consista la storia tecnica della tragedia, e in genere del teatro greco.

Accanto poi agli inconvenienti, c'era anche qualche vantaggio, qualche *partito,* e lo vedremo in séguito. Per ora basti avere stabilito sotto quale luce bisogna considerare il coro nel dramma greco. Questa luce, ripeto, spiega molte stranezze, e giustifica molte apparenti deficienze. I tedeschi, fedeli al loro spirito cosí detto filosofico, hanno poi fantasticato senza limiti intorno al significato metafisico del coro nella tragedia greca. Né sono mancati italiani, che,

calcando le loro vestigia, hanno accresciuto l'immane bagaglio della teratologia filologica. Ma spero che i lettori, seguendo questo filo d'Arianna, vedranno risoluti molti strani quesiti, e chiariti molti dubbî che ci rendono sovente perplessi alla lettura dei drammi greci, anche dei piú grandi capolavori.

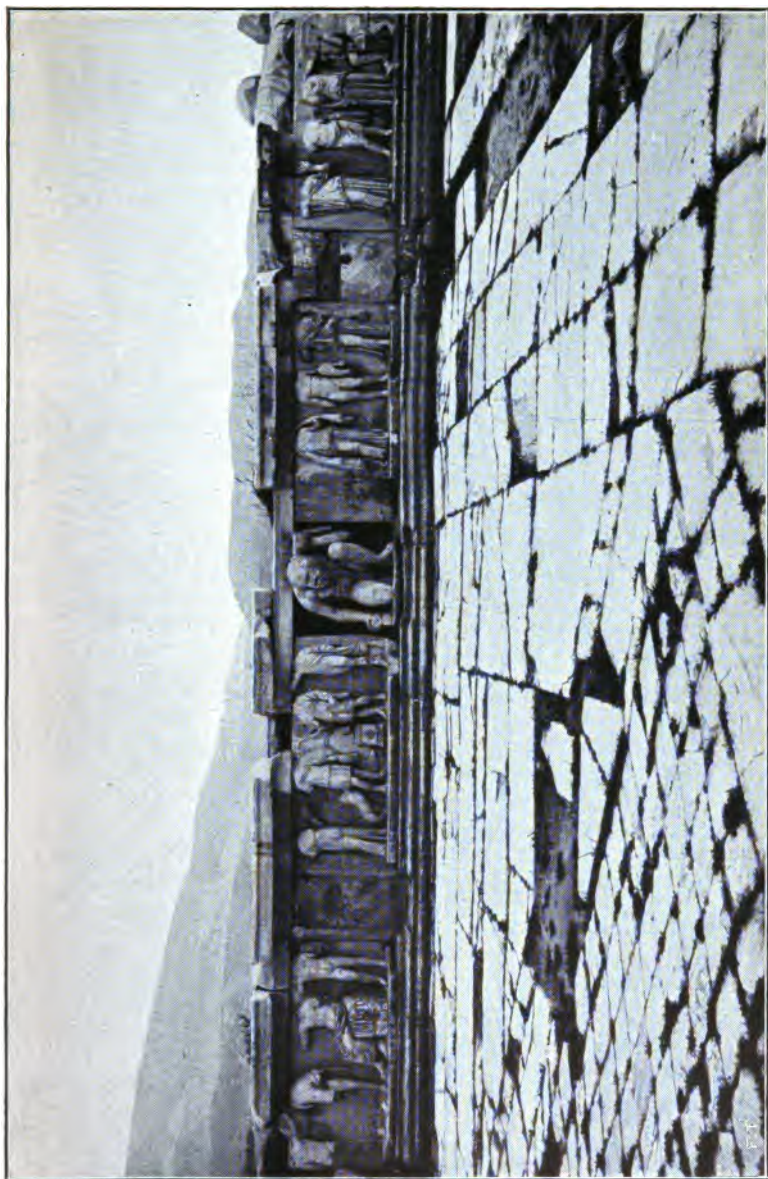
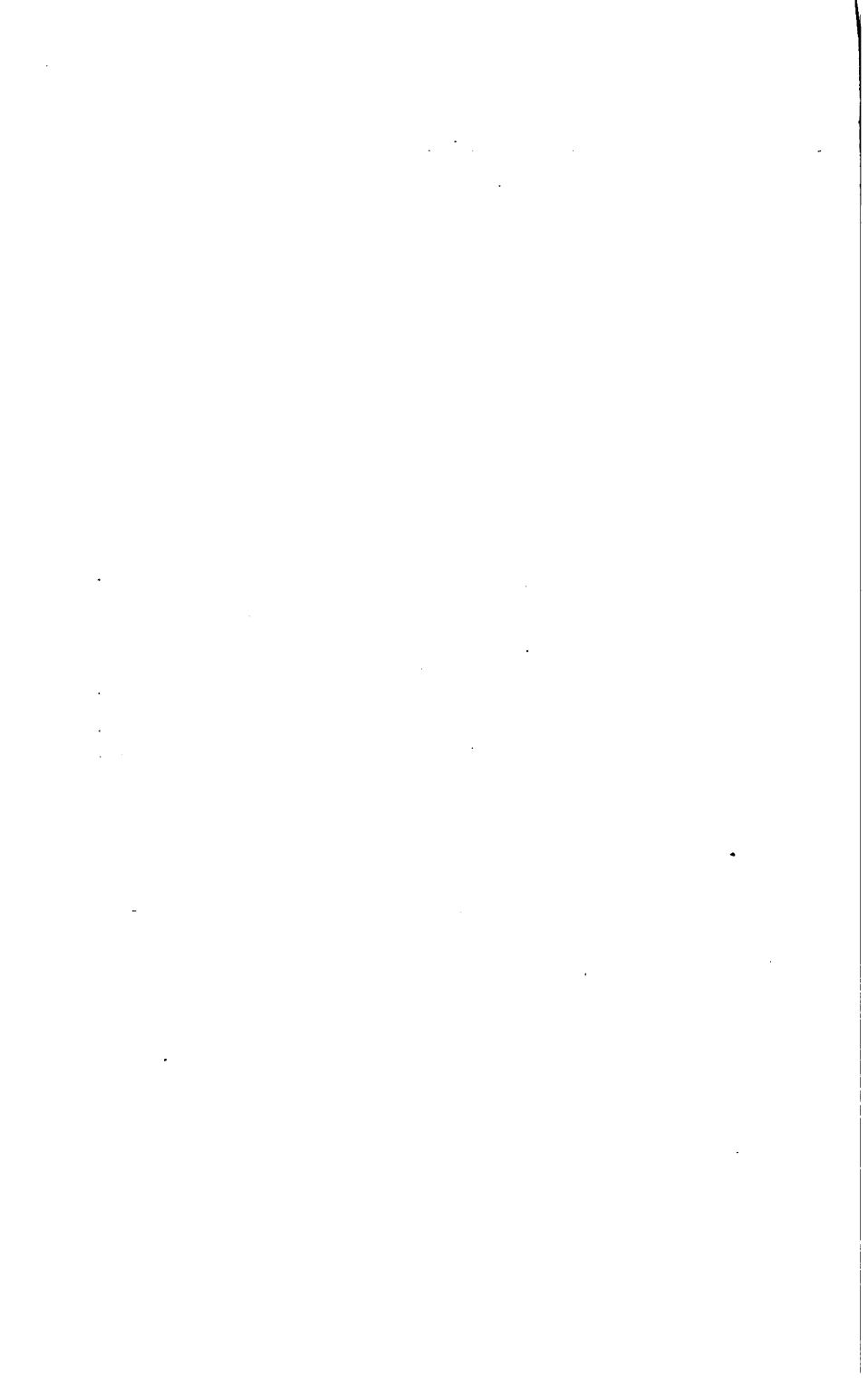
★

Questa obbligata presenza del coro, cospira poi con un'altra materiale condizione a produrre la famosa *unità di luogo.*

Anche intorno a questa unità si è fantasticato in lungo e in largo, dal Risorgimento ai dí nostri, cercandone le ragioni in piú o meno arcani imperativi filosofici o artistici.

Ma la verità è un'altra. Le rappresentazioni antiche si svolgevano, come tutti sanno, all'aperto, e di giorno. Non c'era sipario, non c'era possibilità di rapidi mutamenti scenici. Quindi riusciva sommamente difficile trasportare di colpo la fantasia degli spettatori da un luogo ad un altro.

E d'altra parte, anche ammesso che con qualche mutamento di elementi scenici si potessero indurre gli spettatori a tale sforzo, rimaneva ineliminabile la inverisimiglianza dei ventiquattro coreuti, che anch'essi, per virtú magica, si sarebbero dovuti trasportare da una regione ad un'altra piú o meno lontana.

Cosí avveniva che i poeti drammatici facessero convergere tutte in un sol luogo le varie

Teatro di Diòniso, bassorilievo della scena.

scene delle loro azioni. Ma la pura necessità materiale ve li costringeva. Nessuno di essi, e lo vedremo nello studio particolare, vagheggiò la unità di luogo. Anzi piú d'una volta la frangevano, ad onta delle difficoltà materiali. La prima parte delle *Coefore* di Eschilo si svolge in campagna, la seconda davanti alla reggia d'Agamènnone. La prima delle *Eumènidi* a Delfi, la seconda sull'acropoli d'Atene. L'*Aiace* comincia dinanzi alla tenda dell'eroe soverchiato, e si chiude in un punto remoto della spiaggia deserta. Con quali adattamenti scenici venissero poi additati e giustificati questi mutamenti, è altra quistione, difficilissima, lontana ancora dalla risoluzione.

Ma l'insistenza in altri strani o poco felici atteggiamenti non trova giustificazione altro che nella repugnanza che avevano tutti gli artisti greci — ed è piú visibile negli scultori — a discostarsi dalle forme tradizionali.

Il piú caratteristico esempio di questo spirito conservatore lo possiamo osservare nelle *sticomitíe.* Vedemmo l'origine di questa forma. E accennammo al vantaggio che essa presentava, di dar rilievo al contrasto, già con la pura forma, col puro suono, all'infuori del contenuto. Ma aveva poi uno svantaggio assai maggiore. Un contrasto, condotto secondo quella aderenza alla realtà che deve pure ritrovarsi a base di ogni forma d'arte, non comporta una serie di battute uguali rigorosamente l'una all'altra: ma le richiede ora uguali, ora disuguali, ora lunghe, ora brevi, ora brevissime e monosillabiche. Ma nella *sticomitía,* dovendo invece dare la medesima lunghezza a ciascuna botta e ciascuna risposta, i drammaturgi erano costretti a ricor-

rere a riempitivi che rimangono come inutile borra intorno alla effettiva ossatura del contrasto. Talvolta un personaggio dovrebbe rispondere solamente un monosillabo affermativo o negativo, levare solo un grido o un gemito. Ma con un grido o un gemito si occupa appena mezzo piede o un piede dei sei del trimetro giambico. Tutti gli altri il poeta deve quindi occuparli con parole superflue, con divagazioni che stemperano e snervano. E cosí avviene che il lettore moderno non iniziato, che legga una tragedia in una delle solite traduzioni, nelle quali la sticomitia è sparita, non si rende conto di tanti inciampi e di tante incongruità nella condotta del dialogo, e prova tedio, e biasima la minore accortezza del drammaturgo. Il tedio è sovente legittimo e ineliminabile. Il biasimo va temperato in questo senso, che il tragediografo era ben conscio anche lui di quegli inciampi e di quelle incongruità, e cercava anzi di appianarli e di temperarli. Modificarli radicalmente non osava.

Nessuna giustificazione riusciamo invece a trovare per certe sticomitie che non svolgono un contrasto, bensí un racconto. Esporre un racconto in forma di sticomitia è proprio il peggior dei partiti. Perché, dovendo alternarsi verso a verso, ne segue che il narratore viene ad ogni piè sospinto interrotto da domande, da preoccupazioni, previsioni, anticipazioni e obiezioni che ben di rado non presentano carattere artifizioso e superfluo.

Prendiamo, fra i molti, un esempio, dalla *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Clitennestra chiede ad Agamènnone da quali progenitori discenda Achille, che deve sposare la sua fi-

gliuola Ifigenia. E il dialogo si svolge in questo tono (697):

AGAMÈNNONE.

Fu padre Asòpo alla fanciulla Egina....

CLITENNESTRA.

Chi la sposò? Qual uomo, o qual dei Numi?

AGAMÈNNONE.

Giove: ond'Èaco nacque, il re d'Enona.[1])

CLITENNESTRA.

Qual d'Èaco figlio poi resse la casa?

AGAMÈNNONE.

Pelèo, che di Nerèo sposò la figlia.

CLITENNESTRA.

Da un Nume l'ebbe? O l'ebbe in onta ai Numi?

AGAMÈNNONE.

Glie la promise Giove, e glie la diede.

E per quarantadue versi continua questa andatura da catechismo. Né l'ascoltatore può esimersi dall'osservare che la metà, cioè le domande di Clitennestra, sono, senza starne a precisare ad una ad una il carattere diversamente intempestivo, per lo meno superflue, e si potrebbero sopprimere con vantaggio sommo della sobrietà e della verisimiglianza.

E prima di passare all'opera dei tre sommi tragici, additiamo infine un fattore di alta importanza, che imprime di sé non solamente

[1]) Nome arcaico d'Egina.

la tragedia, bensí anche la commedia, massime nel periodo piú arcaico. Esso è il carattere dionisiaco o bacchico.

La tragedia nasce, come vedemmo, dal ditirambo. E il ditirambo era un canto in onore di Diòniso. Quale sarà stato il suo carattere?

Una ovvia induzione suggerisce la risposta. Ma invece che parole nostre, possiamo riferire un distico del vetusto Archiloco:

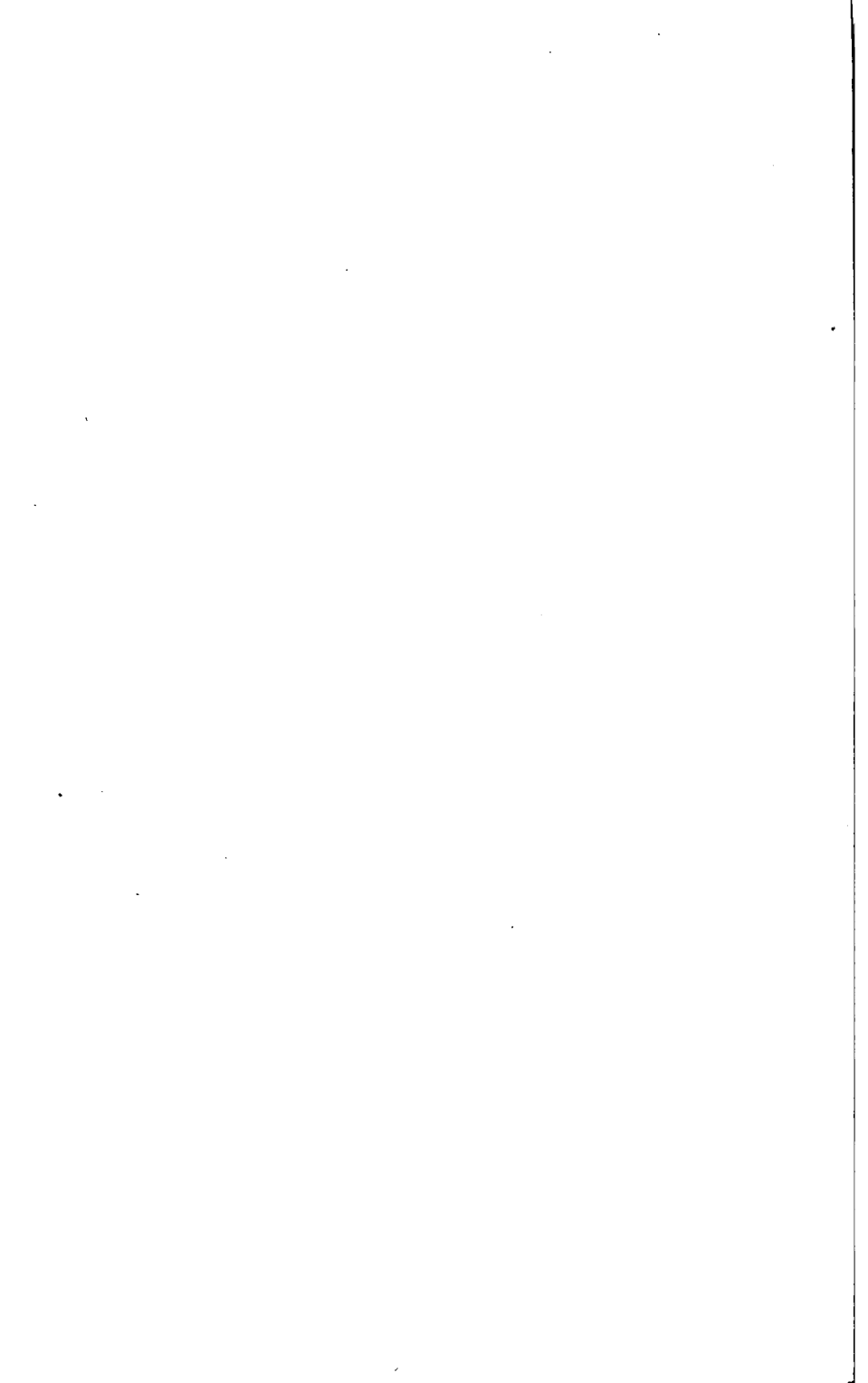
Quando il vino come folgore il cervel m'inebriò,
intonare il ditirambo per Diòniso ben so.

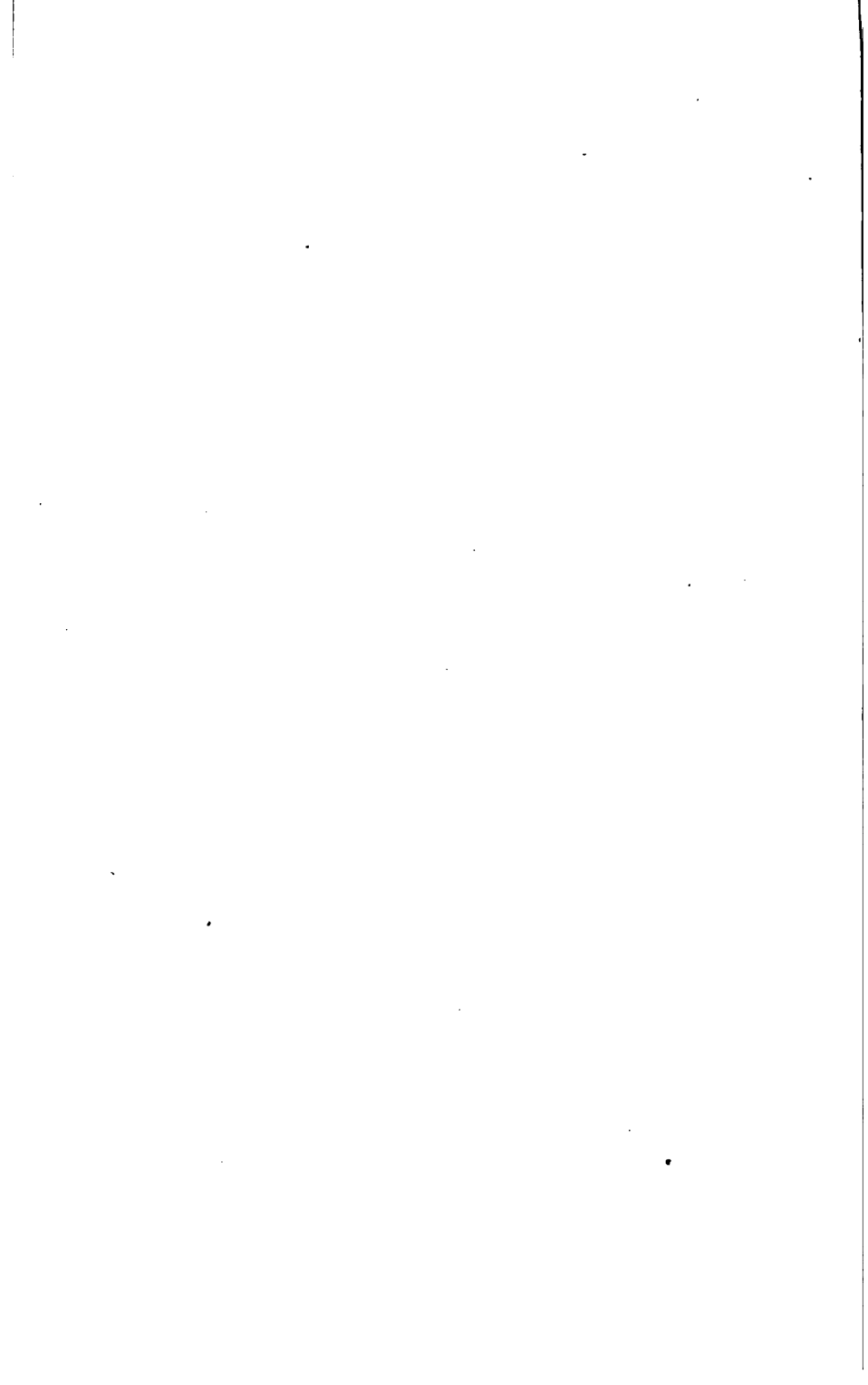
Dunque, il canto ispirato dal vino. Ma noi, servendoci anche delle innumere testimonianze della letteratura, possiamo ampliare questa definizione. Non solo il canto ispirato dal vino; bensí il canto ispirato da quel complesso di eccitazioni che formavano il fondo della religione dionisiaca. Il canto della ebbrezza, il canto dell'estasi. Il canto dell'anima che frange i legami terrestri, e si libra in una sfera sovrumana. Allora non imperano piú le norme che regolano di solito le menti umane, le norme logiche, ferree sul pensiero come le leggi fisiche sugli organismi materiali. Allora una voce misteriosa suona in seno al cantore, ed egli va parlando come essa detta. Ritornato poi nello stato abituale, neppur egli sa né come né perché abbia cantato in tal guisa, non sa neppure sempre spiegare che cosa significhino quei canti pronunciati nell'estasi.

Questo tipo di poesia era ignoto ai Greci prima dell'avvento di Diòniso. Esso apparve col bellissimo Nume, e improntò di sé tutta la poesia. Ma, naturalmente, con piú ardore rifulse nel canto piú propriamente dionisiaco, nel diti-

rambo. Dal ditirambo nasce la tragedia, e da esso riesce naturalmente improntata. Ed anche quando Diòniso e i satiri vanno banditi, l'impronta rimane: rimane rituale, per la tragedia, e anche per la commedia, il linguaggio, lo stile dionisiaco, alato, affollato d'immagini, veemente, sublime, e sublime anche nel grottesco.

Questo fatto bisogna sempre ricordare quando si legge il teatro greco. E massime i piú arcaici, e massime Eschilo. A proposito di questo sommo si osservò che ignora l'arte di caratterizzare i personaggi perché fa parlare ugualmente a tutti un linguaggio immaginoso. Ma quel linguaggio è imposto dalla tradizione: è il linguaggio dionisiaco, il linguaggio della tragedia, che ha un suo proprio stile, dal quale non può allontanarsi senza perdere il proprio carattere, il sigillo nativo. E quando lo smarrisce, degenera: o, se si vuole, tramuta. Diviene dramma: che non è piú tragedia.

Abbiamo cosí esaurita la discussione dei principali elementi che si possono raccogliere intorno all'origine della tragedia. Ora usciamo dalla penombra, e subito ci percuote una luce abbagliante: Eschilo.

II

ESCHILO

Eschilo scrisse intorno a novanta drammi. A noi ne son pervenuti solamente sette, e circa quattrocento frammenti.

I *Persiani* sono un dramma completo e concluso in sé stesso. Ma nella sopravvissuta opera di Eschilo rappresentano anche una eccezione. Il titano di Eleusi pare si trovasse a disagio nell'àmbito dei milleduecento o millecinquecento versi che formavano su per giú la misura comune di un dramma; e svolgeva i suoi soggetti in tre drammi — in una trilogia, che si rappresentava tutta intera in un sol giorno.

Di queste trilogie, una sola ci è pervenuta integra, la *Orestèa,* che comprende l'*Agamènnone,* le *Coéfore* e le *Eumènidi.*

Di un'altra, che svolgeva il mito delle Danaidi, ci rimane solo la prima parte, le *Supplici.* Il *Prometeo* è la seconda parte di quella che svolgeva la leggenda del titano benigno agli uomini, dal rapimento del fuoco celeste sino alla sua conciliazione con Giove. I *Sette a Tebe* son l'ultima parte di quella che drammatizzava le sciagure di Edipo.

Questi sette drammi dunque, ché i frammenti aiutano poco, ci devono servire a cogliere i caratteri speciali della drammaturgia eschilea.

★

Materia di questa drammaturgia era il ricchissimo tesoro dei miti patrî. Ora, l'artista che figga lo sguardo ad una sequela di avvenimenti umani, mitici, storici o attuali, distingue facilmente varî *partiti* che si prestano alla trattazione artistica. O la successione dei fatti, dominata da rapporti di cause e di effetti, naturali o soprannaturali. Oppure le varie complicazioni dei loro intrecci. O, finalmente, i caratteri, i sentimenti e le passioni degli eroi.

Raramente avviene che un artista s'interessi ugualmente a tutti questi elementi, e tutti in uguale misura li combini nelle sue creazioni. Di solito mostrerà predilezione per l'uno piú che per l'altro; e da tale predilezione riuscirà segnato il suo carattere artistico. Ora, quale è la predilezione di Eschilo? Quale il segno specifico della sua drammaturgia?

Facciamo sfilare tutti e sette i suoi drammi. E non ispiaccia questa rapida corsa, che, mentre da un lato svolgerà ai nostri occhi alcune delle piú mirabili fantasie che si siano mai librate a mente di poeta, e ci darà la nota dominante della drammaturgia eschilea, dall'altro ci offrirà una base mitica per la intelligenza e la interpretazione degli altri due tragediografi. Chi poi abbia ben presenti alla memoria tutti i drammi eschilei, salti questa esposizione,

chè senz'essa
può star l'istoria, e non sarà men chiara.

★

Cominciamo dalle *Supplici,* il piú antico dei drammi giunti sino a noi. La scena è nei pressi d'Argo, non lungi dalla spiaggia del mare. Al principio dell'azione, sfilano cinquanta fanciulle, in ricche vesti barbariche, seguíte da ancelle, guidate da un vecchio venerando, Dànao, loro padre. Si fermano dinanzi ad un clivo, su cui si elevano statue e simulacri di tutti i Numi; ed intonano fervidissime preghiere.

Si leva da lungi un nugolo di polvere, suona uno stridore di ruote, e sopra cavalli e su cocchi ricurvi si avanza una gran turba di guerrieri armati di lance e di scudi; e Dànao consiglia le fanciulle ad ascendere il clivo, e rifugiarsi agli altari. Cosí fanno; e protendono le bende supplici, ed invocano ad uno ad uno i Numi: Giove, Apollo, Ermète, Posídone.

Giunge la turba, capitanata dal re della terra, Pelasgo, che chiede conto alle fanciulle dell'esser loro. Ed esse spiegano come siano le figlie di Dànao, discendenti da Io, argiva, e quindi parenti di Pelasgo, e di origine argiva. Ora hanno attraversato il mare, e son qui, per fuggire i cugini che vogliono sposarle loro malgrado. E gli chiedono protezione. Pelasgo dice che vuol consultare il popolo, e si allontana con Dànao.

Preghiere del coro. E torna Dànao, ad annunciare che il popolo accorda la protezione richiesta.

Nuove preghiere; e poi Dànao segnala un

nuovo pericolo. Sul mare è apparso un battello: le vele che sbattono, i remi, i navichieri, negre membra e vesti bianche; e poi altre navi, tutta una flotta; e la nave ammiraglia, giunta vicino alla costa, ammaina la vela, e fa grande impeto di remi.

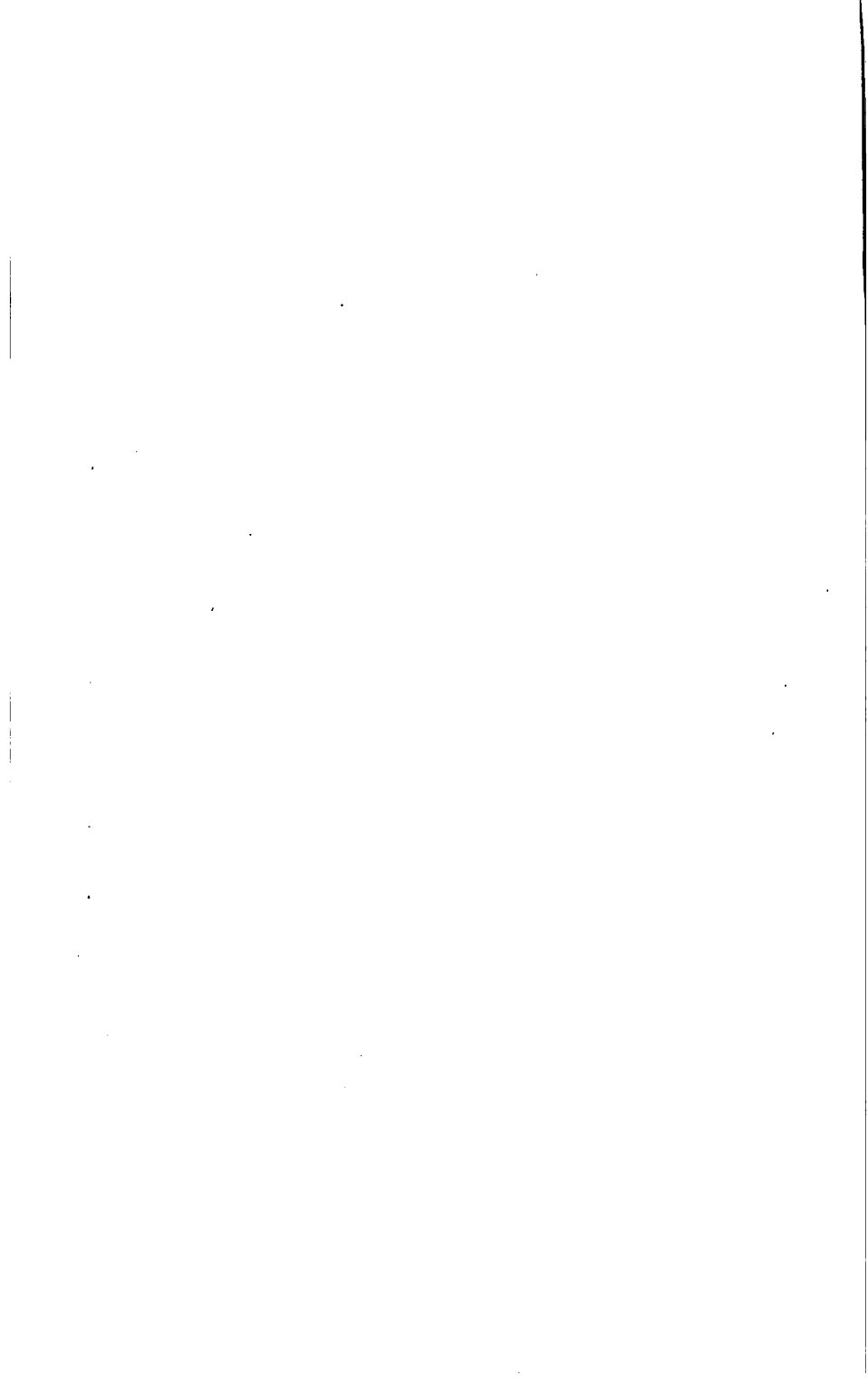
Dànao corre a chiedere soccorso, e le fanciulle, rimaste sole, levano grida di spavento e preghiere. Ed ecco sopraggiungere una schiera di egiziani, che, con le minacce prima, e poi con la forza, tentano di strapparle dal santuario. Ma mentre già le misere stanno per essere sopraffatte, giunge Pelasgo coi suoi, e rampogna e scaccia i rapitori, che si allontanano minacciando. Nuove preghiere chiudono l'azione. —

Veniamo ai *Persiani*. La scena è vicino a Susa: da un lato la ricca tomba del re Dario. Entrano ventiquattro vegliardi, i seniori, in ricche vesti; e dopo una evoluzione, durante la quale narrano la spedizione del re Serse, il cui ritorno attendono invano da un pezzo, si aggruppano vicino alla tomba del re, intonando strofe e preghiere.

Giunge sopra un cocchio la regina Atossa, moglie di Dario, madre di Serse: narra un suo sogno pauroso, e chiede consiglio ai vecchi, che la esortano a pregare e fare una libagione alla terra e ai morti.

Ed ecco un araldo giungere improvviso, e narrare, con ricchi particolari, la irreparabile sconfitta dell'esercito persiano.

Mentre Atossa compie un sacrificio, il coro intona una lunga lamentazione, che si conclude con ardenti invocazioni a Dario, al Re grande sotto il cui imperio la sorte di Persia fu prospera.

Pittura vascolare ispirata al soggetto dei *Persiani*.

Alle reiterate preghiere sorge dalla tomba l'ombra di Dario, che apprende la disfatta del figlio, e fa prognostici e dà consigli per l'avvenire.

Dario sparisce, e arriva Serse, vinto, fuggiasco, in povere vesti. Intona un lungo lagno, a cui si associa il coro: e con questa nuova lamentazione si chiude il dramma.

Il *Prometeo*. Orridi impervî dirupi della Scizia. Il Potere, la Forza, ed Efesto (Vulcano) inchiodano su una rupe Prometeo, e lo abbandonano. Dopo un lamento del titano, un fruscío di ali; e appare in alto, a volo, uno stuolo di Oceanine. Son venute a consolare il misero, che le invita a scendere fra le balze, e narra ad esse le sue pene.

Una nuova apparizione aerea. In groppa ad un cavallo marino, giunge Posidone (Nettuno) a consigliar Prometeo che ceda al volere di Giove. Non riesce, parte.

E dopo nuovi racconti di Prometeo, e nuove strofe liriche del coro, d'un tratto, balza in scena, impetuoso, un mostro, metà giovenca, metà fanciulla. È Io, l'amata da Giove, tramutata per gelosia da Era (Giunone), e che va errando di terra in terra, punta da un assillo, in preda a delirio. In un momento di tregua, narra le sue sciagure, ode le profezie di Prometeo, balza via colta da un nuovo accesso del morbo.

E dopo lei appare Ermete, messaggero di Giove, e impone a Prometeo di svelare un segreto da cui dipende la sorte di Giove stesso. Se non vorrà svelarlo, Giove lo punirà anche piú duramente. Prometeo non cede. Onde una terribile romba di tuoni, un lampeggiare, un roteare di spire folgoranti, di saette, nembi di

polvere, venti che irrompono mischiandosi da ogni parte; l'ètere si fonde col mare, e infine le rupi crollano e seppelliscono sotto la loro rovina l'indomito ribelle.

L'azione dei *Sette a Tebe* si apre sugli spalti della città assediata. Il popolo si affolla intorno al re Eteocle, il quale dice che è imminente l'assalto dei nemici, ed esorta tutti a correre alla difesa. Le turbe si sbandano, e appare un araldo, a dar notizia che i sette re assedianti stanno distribuendosi a sorte i luoghi d'assalto. Eteocle corre fuori.

Arriva con alte grida uno stuolo di fanciulle, che si prostrano dinanzi alle are, ed invocano i Numi perché assistano la città, ed allontanino l'impeto ostile. Intanto già infuria l'assedio. Fragori di carriaggi, orride selve di lance, grandine di macigni sugli spalti, e già percosse di bronzi contro le porte. Le preghiere incalzano, fitte, angosciose. Onde Eteocle, tornato improvviso, rivolge alle fanciulle amarissime rampogne, perché con le loro grida disperate disanimano i combattenti. Preghino solamente.

Pregano. E un nuovo araldo si presenta, e descrive a vivissimi colori, ad uno ad uno, i sette eroi terribili che assediano Tebe. Eteocle parte, il coro innalza nuove preghiere, e poco dopo torna l'araldo, ad annunziare che i Tebani hanno respinto l'assalto; ma i due fratelli, Eteocle e Polinice, si sono uccisi reciprocamente. E qui le loro due tragiche sorelle, Antigone ed Ismene, giungono, e levano un lungo compianto amebeo intorno alle sciagure della loro famiglia.

Siamo giunti infine all' *Orestèa*, l'unica trilogia sopravvissuta.

Il primo dramma è l'*Agamènnone*. È notte. Una scolta veglia sui tetti del re, in Argo, attendendo il segnale dei fuochi che, accesi da monte a monte, devono recare da Troia ad Argo la notizia che la città è caduta. E i fuochi brillano improvvisi. La scolta entra per recare la notizia alla moglie di Agamènnone, alla regina Clitennestra, che manda per tutta la città ad accendere fuochi sull'are.

Albeggia, e una schiera di vegliardi giunge dinanzi alla reggia, a chiedere alla regina la causa della nuova solennità. Clitennestra annunzia la presa della città nemica. Il coro rimane un po' incredulo; ma si leva da lungi un nembo di polvere, appare un araldo coronato d'alloro, irrompe nell'àgora, bacia la terra, e con parole commosse conferma al coro e poi alla regina l'esito fortunato dell'impresa, e annunzia l'imminente arrivo d'Agamènnone. Parte. E mentre il coro leva preci di ringraziamento a Giove, fra altissimi clamori entra uno stuolo trionfale. Agamènnone su un carro,su un altro Cassandra, la vergine profetessa figlia di Priamo, poi uno stuolo di guerrieri argivi e di prigionieri troiani.

Dall'alto del carro, Agamènnone rivolge il suo ringraziamento ai Numi. E dopo un breve suo dialogo col coro, sull'alto podio della reggia, esce Clitennestra, che saluta lo sposo con melliflue lunghe infinte parole, e poi dà ordine alle ancelle che stendano tappeti di porpora dal carro di Agamènnone alla reggia, perché lo sposo non poggi sulla ignuda terra il piede che calpestò Ilio. Dopo lunga esitazione, il re s'induce a muovere sul tappeto, che rimane poi cosí disteso, come un fiume di sangue, dinanzi agli occhi degli spettatori.

Frattanto Cassandra è rimasta sul carro, muta ed immobile. Clitennestra la invita a scendere, non risponde. Piú e piú volte il coro, mosso a compassione, ripete l'invito, ma invano. Ella, còlta da una delle sue crisi profetiche, è lontana dal mondo, seguendo una terribile intima visione. E quando questa è giunta ad un culmine d'orrore insostenibile, lancia d'improvviso un urlo tremendo, al quale segue, in un turbinío di oscure parole, la descrizione di una orribile scena che si svolge dinanzi alle sue pupille di veggente: Clitennestra che sgozza lo sposo e poi la stessa Cassandra. Rinvenuta dalla crisi, la misera profetessa entra, come vittima al macello, dopo un ultimo sobbalzo d'orrore, dentro la reggia fatale.

E mentre il coro intona un lugubre canto, si levano dalla reggia i lunghi ululi del re assassinato. Breve e vivacissima discussione del coro: poi, dinanzi alla reggia, appare di nuovo la regina, con la scure in pugno; e mostrando dalla porta dischiusa i due cadaveri, esalta cinicamente il proprio misfatto, e provoca a sfida l'ira del popolo. Durante questo contrasto, irrompe Egisto, il ganzo di Clitennestra, il mortale nemico di Agamènnone, e, spalleggiato dai suoi seguaci, si pianta minaccioso accanto alla regina. Raddoppia il furore del coro, le due parti si lanciano l'una contro l'altra. Ma con un ultimo sforzo della sua terribile volontà, Clitennestra riesce a intimidire e frenare i ribelli, che desistono dall'assalto.

Secondo dramma, le *Coefore*. Sono trascorsi dieci o quindici anni dagli avvenimenti dell'*Agamènnone.* Siamo in un luogo fuori della città, dinanzi alla tomba del re assassinato. Oreste,

figlio di Agamènnone, che quando avvenne lo scempio paterno si trovava presso l'ospite Strofio, ove trascorse la fanciullezza, divenuto uomo, giunge insieme con l'amico Pilade, ed offre libagioni e un proprio ricciolo sulla tomba del padre. D'un tratto suona un canto lontano, e i due amici si nascondono.

Sopraggiunge uno stuolo di donne, velate a lutto, condotte da Elettra. Vengono ad offrire sacrifici sulla tomba del re, per ordine di Clitennestra, sbigottita da un terribile sogno: un aspide, generato da lei, allattato da lei, le forava il seno con un morso letale.

Sostano dintorno alla tomba, le donne intonano un peana funebre, Elettra compie le libagioni, vede il ricciolo, e sospetta che sia d'un congiunto. Oreste si presenta, si riconoscono; ed ambedue, insieme al coro, levano una lunghissima serie di ardenti preghiere al padre, perché sorga dalla sua tomba, perché si mostri e li assista nell'opera della vendetta. E ordiscono una trama per effettuarla.

A questo punto l'azione vien trasportata dinanzi alla reggia di Agamènnone.

Annotta. Oreste, seguíto da Pilade, bussa alla porta della reggia, e dice al servo che è venuto ad annunziare grandi novelle. Si presenta la stessa Clitennestra; e il figlio, secondo la trama già ordita, le dà la falsa notizia della propria morte. È accolto nella reggia, dalla quale esce una vecchia ancella spedita a cercare Egisto. Egisto viene, entra nella reggia, e poco dopo si odono i suoi urli di morte. Un servo sbigottito giunge ad avvertire la regina, perché si metta in salvo. Ella esce, e si trova a tu per tu con Oreste, che si svela, e dopo un breve

contrasto la trascina dentro, per uccidere anche lei sul cadavere dell'amante.

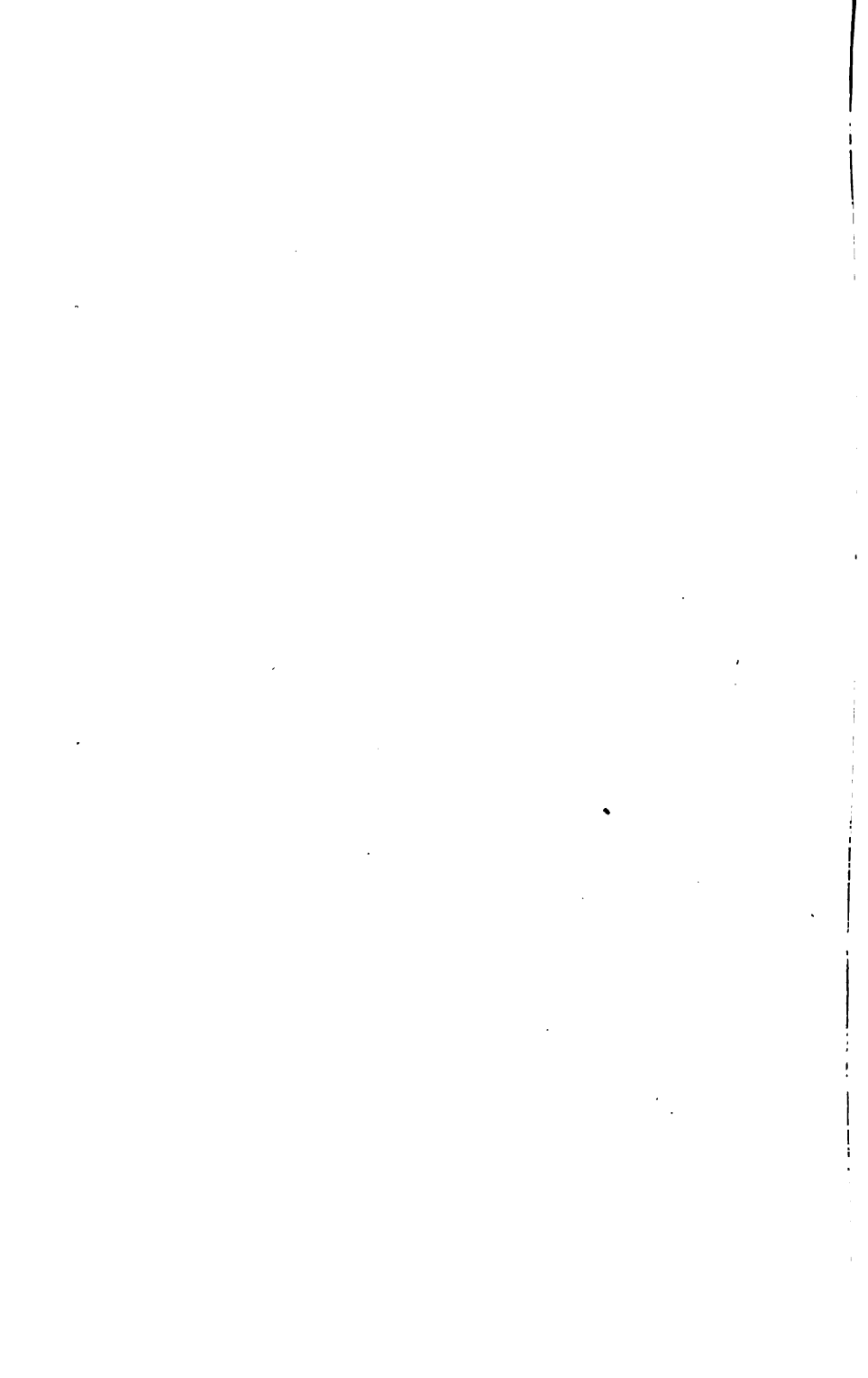
E dopo un commento del coro, torna e dalla porta dischiusa mostra i due cadaveri, narrando e giustificando il suo misfatto, e facendo dispiegare agli occhi di tutti il peplo intriso ancora di sangue, nel quale fu avviluppato e sgozzato il padre Agamènnone.

Ma a questo punto la sua ragione comincia a vacillare, e ad un tratto si vede investito da una torma di terribili larve. Sono le Erinni, le Furie materne, che cominciano ad inseguirlo: e levando orribili urli fugge, incalzato dalla invisibile muta. Cosí finisce il secondo dramma.

Il terzo, le *Eumènidi*. Al principio si vede il tempio d'Apollo in Delfi, chiuso. Viene la sacerdotessa per celebrare suoi riti, entra un istante, e retrocede súbito, esterrefatta. Ha visto sull'altare un uomo prostrato, che stringe una spada macchiata di sangue; e intorno a lui, il terribile stuolo delle Eumènidi, sopite nel sonno.

Si allontana, e allora si rende visibile l'interno del tempio. Apollo, il dio che ha spronato Oreste al matricidio, appare, ed anche una volta assicura il misero della sua protezione. Fugga, si rechi ad Atene, abbracci il simulacro di Pallade. Là troverà giudici e assoluzione. E Oreste fugge.

Qui sorge il fantasma di Clitennestra, che risveglia e rampogna le Furie perché si sono addormentate. Quelle si destano, e intonano un feroce inno contro Apollo. Ma il Nume appare, brandendo il terribile arco d'argento, e le scaccia via dal suo tempio come un branco di bestie immonde.

Oreste sull'ara delfica, difeso da Apollo, vigilato dalle Furie ridestate da Clitennestra.

L'azione si trasporta adesso sull' Acropoli d'Atene. Oreste è prostrato dinanzi al simulacro d'Atena, e chiede protezione alla Dea. Sopraggiungono le Eumènidi, lo circondano, lo incalzano e minacciano, levano un nuovo canto ferale.

Ma ecco Atena, la Dea che ha udito, benché da lungi, il disperato appello di Oreste, ed è mossa al suo soccorso. Le Furie disputano con lei, e finiscono per rimettersi al suo giudizio. Ma neppure Atena presume di poter dirimere cosí grave questione; e delibera di rimettere il giudizio a un tribunale formato dei cittadini d'Atene: l'areopago.

Nuovi canti delle Furie. Poi l'araldo leva alti squilli di tromba, accorrono d'ogni parte gli Ateniesi, Apollo viene a difendere Oreste: e si svolge la causa, nella quale il matricida riesce assoluto.

Le Eumènidi, indignate, minacciano loro terribili vendette sulla terra attica. Ma Atena, con blande parole, le convince invece a restar qui, dove avranno ospizio e culti. Quelle si piegano. E allora, per invito della dea, si forma un gran corteggio di fanciulli, di donne, di vecchi, tutti vestiti a festa, in pepli di porpora; e al bagliore delle fiaccole accompagnano le terribili Dive, placate e benevole, alla nuova sede. E circonfuso da mirabili canti, il corteo, che traduceva nella viva realtà quello che in una cristallizzazione perfetta si poteva ammirare nei fregi del Partenone, sfilava dinanzi agli occhi degli spettatori, a concludere solennemente la meravigliosa leggenda degli Atridi.

★

Io spero che, anche attraverso questo magro schema, alcune caratteristiche dell'arte di Eschilo riescano evidenti.

Prima di ogni altra, la profondità filosofica e la sublimità poetica della concezione fondamentale. Nella *Orestèa* è la ineluttabile terribile eredità della colpa, che si propaga di padre in figlio, con rami perenni. Nei *Persiani* è, riassunta e proiettata in momenti epici solenni, la lotta secolare fra il mondo asiatico e il mondo ellenico, fra l'Oriente e l'Occidente. Anche piú tangibile è la profondità del *Prometeo*. Rievocare la storia della umanità sin dai primordî, da quando l'uomo era bruto senza favella, sino al momento in cui l'eroe prototipo dell'umanità esprime concetti sublimi con sublimi parole. In lotta con questo mirabile processo, presentare la forza arcana che impera sulla misera carne dell'uomo: la forza che, a detta dei sacerdoti, bisognava venerare e mostrarle gratitudine, ma che in realtà appariva sempre indifferente, oppure invida e maligna. Ad esporre e idoleggiare questa lotta, creare due figure titaniche, Prometeo e Giove. E dalla concezione filosofica passare alla attuazione poetica, inventando e plasmando episodî di portentoso rilievo, dall'azzurro volo fragrante delle Oceanine allo scoscendere di tutta l'alpe, in una roteante vertigine di elementi, sotto il fulmine di Giove. Tale fu il cómpito che propose a sé

stesso e assolvé nel *Prometeo,* con arte prodigiosa, il gran padre della tragedia greca.

Questa poetica profondità di concezione è dunque insita nel cuore di tutti i suoi drammi, come un gran centro di luce, che, in un luogo piú e meno altrove, rifulge però in ogni singola parte di essi.

★

Ma volgiamoci ora ad altri caratteri, piú propriamente tecnici, della sua drammaturgia.

Dalla *Orestèa,* che, per essere una trilogia, permette piú sicure conclusioni, risulta chiaro, mi sembra, come il poeta, postasi innanzi una vasta materia mitica, contenuta nel giro di piú anni, non abbia trascelto questo o quell'episodio che maggiormente lo interessasse, per intrecciarvene poi altri secondarî, in linea subordinata: bensí abbia fatto sfilare dinanzi ai nostri occhi molti episodî. Né li altera per ridurli a speciali leggi drammatiche, né inventa situazioni nuove che gli giovino ad intrecci.

E neppure tien conto delle elementari esigenze di luogo o di tempo. Delle prime già parlammo. E quanto alle seconde, la semplice esposizione dei drammi basta a provare che i famosi teorici delle ventiquattro ore non dovevano aver letto mai l'*Orestèa.* Basta osservare che fra l'*Agamènnone* e le *Coefore* intercedono per lo meno dieci anni, il tempo che Oreste da bambino divenga giovine. Però lasciamo andare, queste son come due giornate della trilogia. Ma nell'*Agamènnone,* in una scena Clitennestra an-

nuncia la presa di Troia, avvenuta in quella medesima notte; e nella scena seguente giunge l'araldo da Troia. E per andare da Troia ad Argo, in quei tempi, ci volevano parecchie settimane. E, per giunta, la traversata era stata impedita da una fierissima tempesta. Altro che ventiquattr'ore!

Dunque, né tempo, né luogo, né alcun altro impaccio, né, se preferite, alcun altro legame d'indole drammatica, che costringa il poeta. Il poeta espone liberamente il mito nella successione cronologica dei suoi episodî, in una sequela di scene. Onde, per il lato tecnico o costruttivo, possiamo dire che con Eschilo abbiamo il dramma in servigio del mito. E gli episodî che non può direttamente rappresentare, li fa narrare, in lunghi racconti che presto dovremo caratterizzare.

Or se poi vogliamo determinare il carattere di queste scene, dobbiamo innanzi tutto affissarci a due tratti predominanti: il pittoresco e il grandioso. I momenti del mito che Eschilo sceglie per farli vivere nella attuazione drammatica, sono quelli che comportano grandi movimenti di turbe, grandi azioni, grandi imprese. La medesima predilezione si ravvisa anche negli episodî non rappresentati, bensí narrati, i quali formano come una gran serie di scene un po' sfumate nella lontananza, ma non meno grandiose di quelle rappresentate nel primo piano del quadro. Fissiamoci anche al solo *Agamènnone;* e troviamo evocate, dal coro o da personaggi, ben sei scene: la partenza della innumerevole flotta greca da Troia, il volo delle fiamme notturne da Troia ad Argo, il sacco di Troia, le lunghe stazioni dei greci nell'as-

sedio della città, la tempesta che distrugge al ritorno la flotta greca, lo scempio di Atreo che dà in pastura a Tieste le membra dei suoi figli.

E a dare una idea della potenza di tali evocazioni, leggiamo il volo dei fuochi notturni. Clitennestra è apparsa alla soglia della reggia, e il coro le chiede perché le are fumighino per tutta la città. E Clitennestra narra che le è giunta la notizia della presa di Troia.

CORO.

E qual nuncio poté giunger sí rapido?

CLITENNESTRA.

Efesto, che lanciò dall'Ida un rutilo
primo fulgore; ed una fiamma accese
l'altra fiamma sin qui, grazie all'araldo
fuoco. L'Ida all'Ermèa rupe di Lemno:
da Lemno poi l'Atòo, picco di Giove,
terzo accolse la gran fiaccola; ed alta
sovra il dorso del pelago, la furia
della lampada in corsa, allegra scaglia
la vampa d'oro del Macisto ai vertici,
simile a un sole: né il Macisto indugia,
né la sua parte di messaggio oblia,
vinto dal sonno o smemorato. Ed oltre,
alle fluenti dell'Eurípo, giunge
il balenío del rogo; e del Messapio
giunge ai custodi, che sul fuoco gittano
un mucchio d'arida erica, e rispondono
col fuoco al fuoco, ed oltre il nunzio inviano.
E non illanguidita, anzi piú valida,
la face, a guisa di lucente luna,
valica il pian dell'Àsopo, e sui vertici
del Citerone, un nuovo passo suscita
del messaggio di fuoco. E la custodia
non repudiò la peregrina luce,
anzi ne incese una maggior che l'altre.
E il bagliore volò su la palude
Gorgonia, e giunto ai picchi d'Egipanto,

scosse le guardie, sí che non mancasse
la vampa: accendon quelle, e con gran impeto
oltre inviano una gran barba di fiamma,
ch'arda, e la vetta superi imminente
sopra il varco Saronio: e irruppe, e giunse
su la cima aracnèa, che incombe vigile
su la città. Di lí venne alla casa
degli Atridi la luce a cui fu avolo
il fuoco d'Ida. Per me dunque arse
tale corsa di fuochi: l'uno all'altro
trasmise il segno; e vinse il primo e l'ultimo.
La prova eccoti e il segno della nuova
che lo sposo da Troia a noi mandò.

★

A definire la tempra d'un poeta drammatico concorre in larga misura il carattere degli sfondi che egli sceglie per le sue azioni.

Quali sono gli sfondi vagheggiati da Eschilo? Quando avremo ripetuto che nelle *Supplici* si scorgevano il clivo sacro, pieno delle immagini dei Numi, e il mare lontano e visibile; nelle *Eumènidi* le misteriose latebre del tempio di Delfi, e poi l'Acropoli; nei *Sette a Tebe* il bastione affollato d'una città assediata, e, lontano, il tumulto d'un campo orrido d'armi; nel *Prometeo* una infinita distesa d'impervie catene alpestri: avremo detto solo una piccola parte di quanto si può raccogliere dal teatro di Eschilo.

Noi non sappiamo quasi affatto quale fosse l'allestimento scenico ai tempi di Eschilo. Che per qualunque soggetto, e, dunque, anche quando si dovevano rappresentare le solitudini alpestri della Scizia, si lasciasse il solito sfondo

del palazzo con tre porte, non c'indurremo facilmente a crederlo. Ma è fuor di dubbio che in nessun modo l'allestimento scenico dei greci poteva paragonarsi al moderno. Mancavano i mezzi, mancava anche la disposizione spirituale a simili illusioni. Dové avvenire sulla scena quello che vediamo anche nelle rappresentazioni figurate: che gli oggetti son piuttosto simboleggiati e suggeriti che non veramente rappresentati: un albero d'alloro rappresenta Delfi, un delfino guizzante il mare. Niente, dunque, illusione ottica: i greci non la conoscevano. E, a parte ciò, bastava il fatto che le rappresentazioni si facevano di pieno giorno, per escludere certe illusioni. Per esempio, quella implicata dalle scene notturne.

Quindi avveniva che, per supplire a tale deficienza, i drammaturgi ricorressero sovente, e con intento preciso, a descrizioni, tocchi pittoreschi, figure sceniche suggestive. E a questi elementi possiamo tuttora chiedere quali sfondi si librassero alla loro fantasia.

Tentiamo, con qualche esempio, per Eschilo. L'Agamènnone deve aprirsi nella notte. Ed ecco il monologo della scolta che apre la tragedia:

> Numi, il riscatto concedete a me
> dei miei travagli, della guardia lunga
> un anno già, ch'io vigilo sui tetti
> degli Atridi, prostrato su le gomita
> a mo' d'un cane. E de le stelle veggo
> il notturno concilio, ed i signori
> riscintillanti che nell'ètra fulgono,
> ed il verno e la state all'uomo recano.
> Ed ora il segno aspetto della lampada,
> del fuoco il raggio, che da Troia rechi
> della presa città la fama e il grido.
> Cosí comanda il cuor che aspetta e brama

di maschia donna. E intanto, ecco il mio letto,
irrequieto, molle di rugiada,
né sogno alcuno lo frequenta mai:
ché non sovrasta a me sonno, ma téma
ch'io le pupille a sopor greve chiuda.
E quando intòno — a cogliere un antidoto
che il sonno vinca — un canto od una nenia,
io gemo allora, e piango la ventura
di questa casa, che non è piú retta,
come già fu, pel meglio. Ed ora giunga,
giunga felice dei travagli il termine,
col fausto annunzio del notturno fuoco.

In realtà, il chiaro giorno dell'Attica rifulgeva quando l'attore declamava questi versi. Ma per la magía della favellata pittura, lo spettatore non destituito di sensibilità poetica vedeva inarcarsi sul sacro teatrò di Diòniso il cielo stellato, attraverso il quale avrebbero presto volato i fuochi notturni meravigliosi.

Nel *Prometeo,* elementi scenici, e sia pure primitivi, dovevano figurare picchi e baratri alpestri. Ma dopo i primi lamenti del titano, giungevano in vesti leggere le bellissime Oceanine, e volgevano al misero un aereo saluto.

Non temer: questa schiera è a te benevola,
che con gara di penne
agile a te qui venne.
Qui m'addusser del vento i soffi rapidi,
poi che del padre a stento ebbi il consenso.
Come echeggiò dei ferrei colpi l'eco
nel fondo del mio speco,
ogni pudico senso
discacciato da me,
scalzo lanciai su alato cocchio il pie'.

E dopo il dialogo con le Oceanine, appare, come abbiam visto, Posidone, sur un cavallo marino. E tanto questo mostro pittoresco, quanto

le fresche melodíe delle Oceanine, èvocano, in mezzo al fosco orrore delle solitudini montane, un senso fragrante di salsedine. E cosí dietro la montagna, sfumato nella lontananza, si disegna, per virtú del poeta, il cerulo sorriso del mare infinito.

E ancora uno sfondo piú lontano Eschilo amava tratteggiare dietro ai piani anteriori dei suoi quadri scenici, mediante alcune caratteristiche descrizioni geografiche, assai frequenti nei suoi drammi. Ne abbiamo già avuto un saggio, nella descrizione dei fuochi notturni. Rechiamone un'altra, la descrizione che fa Prometeo ad Io delle contrade che essa deve ancora attraversare prima di trovar posa al suo fatale errore.

Pria di qui verso l'Orïente volgiti,
a solchi inseminati; e fra gli Sciti
nòmadi giungerai, ch'entro capanne
di giunchi, alti dal suol, su carri vivono,
di pronte ruote, ed archi hanno a difesa,
che saettan lontani. A queste genti
non appressarti, ma col piè rasenta
le rupestri del mar sonore spiagge,
e la terra attraversa. A manca i Càlibi
forgiatori del ferro hanno dimora;
ma guàrdati da lor: selvaggi sono,
né può straniero avvicinarli. Al fiume
Ibistro quindi giungerai, che degno
è del suo nome: e tu non traversarlo
— né traversarlo è facile — se prima
su la vetta non sei giunta del Caucaso,
dell'eccelso fra i monti: indi quel fiume
soffia la furia, dalle tempie alpestri.
Quindi, poi ch'abbia superati i vertici
finitimi a le stelle, a mezzogiorno
il tuo cammino volgi, e delle Amazzoni
giungerai fra lo stuol, che l'uomo aborrono,

che Temiscíra abiteranno un giorno,
del Termodonte su le ripe, ov'è
Salmidesso, mascella aspra del ponto,
matrigna delle navi, ai nauti infesta.
Guida al cammino ti saranno queste.
E allo stretto Cimmerio, e su le anguste
porte della palude arriverai.
Ma tu devi lasciarlo, e pel Meòtico
solco, salda in tuo cuore, aprirti il varco.
E gran fama sarà sempre fra gli uomini
del tuo tragitto: e quello stretto, Bosforo
avrà nome da te. Ora, lasciato
il pian d'Europa, al continente d'Asia
eccoti giunta.

Tali descrizioni spesseggiano, sono una delle caratteristiche di Eschilo. E mentre presentano, già in sé, interesse ed intrinseca vaghezza, esercitano poi uno strano fàscino, che tutti, credo, i lettori d'Eschilo avranno provato, e che dipende appunto da ciò: che essi, dietro agli eventi che si svolgono sulla scena, dietro ai monti violetti e al cerulo cielo dell'Attica, sui quali li vediamo linearsi, aprono alla nostra fantasia una fuga infinita di contrade incognite e misteriose, allargando, ancora di un giro, l'orizzonte del dramma eschileo. E se volessimo definire questi sfondi, io credo che potremmo chiamarli *cosmici*.

Le azioni che Eschilo ama svolgere su questi sfondi sono, lo abbiam visto, grandiose, pittoresche. Forse con precisione anche maggiore, potremmo dire che Eschilo predilige azioni sovrumane, o mesce le umane e le sovrumane,

e le umane imbeve di luce soprannaturale. Esempî delle prime, Prometeo inchiodato alla rupe, le Eumènidi alla caccia di Oreste, Clitennestra che le rampogna, Apollo che le discaccia. Esempî delle seconde, l'apparizione dell'ombra di Dario ai vegliardi persiani, il giudizio di Oreste compiuto dai cittadini d'Atene presieduto da Atena e da Apollo. Esempî delle ultime, la visione profetica di Cassandra, e un po' tutto il teatro di Eschilo.

E per questo lato potremmo dunque chiamarlo teatro fantastico.

Ma è un fantastico che non genera alcun senso di sospensione, di allontanamento dalla vita. Anzi ci sembra quasi naturale, e noi ne accettiamo i particolari anche piú strani.

Egli è infatti che il sovrumano di Eschilo serba sempre una strettissima aderenza con l'umano: aderenza sí di contenuto e sí di forma. Le Eumènidi sono personificazioni del rimorso: realizzazioni, dunque, di sentimenti umani reali. La profezia di Cassandra è la espressione di una sensibilità iperacuta che rende quasi tangibili i mali previsti. L'inseguimento delle Furie è concepito e suggerito nei particolari come l'incalzar d'una canèa sulla preda fuggente. Apollo che le scaccia dal tempio è come il pastore che spinge o caccia una mandria. Il delirio di Cassandra è una vera e propria crisi epilettica, con tre accessi e tre pause. — In una parola, Eschilo traccia le sue scene fantastiche sopra un qualche solido ordito della vita reale, in modo che gli spettatori abbiano una quantità di punti di riferimento: cosicché, senza scemare il carattere meraviglioso e fantastico, non intervenga l'elemento del dubbio e della

incredulità. È, insomma, un fantastico modellato sul vero. A questo, si deve, credo, il suo carattere di solidità, la sua efficacia di convinzione.

E passiamo ora ad osservare gli attori di queste formidabili azioni.

La prima impressione è di trovarci dinanzi ad una folla di energumeni. E non parliamo neppure delle Eumènidi, né di Cassandra e di Io, le folli. Ma quasi tutte le altre persone del mondo eschileo, Clitennestra, Elettra, Oreste, Egisto, Prometeo, Eteocle, sono tutti invasi da una furia, da un impeto di dissoluzione, e parlano parole di fuoco, tutte barbagli e alato volo d'immagini, come profeti e come Sibille.

Come già dissi, da questo carattere uniforme si è voluta indurre una incapacità di Eschilo a scolpire la varietà dei caratteri. Ma la illazione è ingiusta o per lo meno eccessiva.

Nelle *Rane* di Aristofane, Euripide, che rappresenta la critica razionale e sofistica, rivolge al rivale Eschilo un rimprovero simile:

Spacciar Licabetti e volate Parnasie, gli è questo che nomini
insegnare il buono? Oh non devesi parlar come parlano gli uomini?

Ed Eschilo gli risponde:

A esprimere grandi concetti, la frase convien che si crei
acconcia. E parole piú grandi ci vogliono pei semidei,
se han gli abiti pure di tanto piú belli dei nostri!

Appunto cosí. I personaggi di Eschilo non

sono uomini, sono eroi. Essi non parlano la lingua di tutti gli uomini, bensí una lingua diversa, corrusca di vocaboli e di immagini meravigliose: una lingua che ebbe per crogiuolo la ebbra vita dionisiaca, e il cui metallo fu poi battuto e cesellato dalla musica, che die', come vedemmo, l'impronta formale alla tragedia. Trarne argomento per diminuire la capacità di Eschilo nella creazione dei caratteri, è superficiale. Seppure, bisognerà cercare se, data questa generica tempra dello stile eschileo, che è lo stile ditirambico, lo stile dionisiaco, variano poi, o non variano, i particolari, a seconda dei personaggi. E in verità, non ci vuol molta acutezza per accorgersi che le immagini di Clitennestra non sono, per esempio, le immagini della nutrice di Oreste.

Ridotto nella sua giusta luce il problema della loquela, vediamo quale sia l'arte di Eschilo nello scolpire caratteri.

Ora, anche dai pochi resti della sua grande opera, appare una profonda trasformazione nel modo di concepire i personaggi: trasformazione che implica e va di pari passo con la trasformazione di tutta la tragedia.

Della cronologia dei sette drammi superstiti possiamo stabilire con relativa sicurezza solo questi punti. Le *Supplici* sono il dramma piú antico. I *Persiani* sono del 472 (Eschilo aveva già 53 anni). I *Sette a Tebe* del 467. La *Orestèa* del 458. Sedici anni ci separano ormai dai *Persiani;* venti dalle *Supplici.*

Ora nelle *Supplici* appena possiamo parlare di caratteri. Fra Danao ed il re d'Argo, non sapremmo in verità distinguere: sono due re, che parlano, l'uno il linguaggio della sventura,

l'altro del sicuro potere; ma non sapremmo davvero definire in quale specifica materia umana sia impressa questa loro regalità.

Né a carattere specifico accennano le considerazioni e gli ammonimenti di Dario, né le lamentazioni di Serse nei *Persiani*. Figure generiche, anch'essi, specie di portavoci, massime il primo, ad esprimere considerazioni e sentimenti del poeta.

Bisogna che arriviamo ad Eteocle, per trovare qualcuno di quegli sprazzi che incidono il carattere. Caratteristica è la violenza con cui aggredisce le fanciulle supplici. E anche piú incisive e determinatrici sono le parole disperate onde egli risponde al coro che cerca distoglierlo dal fatale proposito di affrontare il fratello.

CORO.

Figlio, che smaní? Con impeto rabido
te non travolga la furia belligera!
Scrolla il dominio di brama funesta!

ETEOCLE.

Poi che gli eventi incalza un Dio, rapito
dai venti sia di Laio il seme tutto,
odio di Febo, sul fatal Cocito!

È l'amara voluttà dell'uomo che, percosso da ogni parte dai mali, quasi gode a rendere il suo strazio piú colmo e perfetto. Il tratto è profondo, incisivo, di grande psicologia.

Ma del resto, anche Eteocle ricorda Danao e Pelasgo. È, come essi, *un re*. Piú che veri caratteri, sono tipi, quasi direi maschere tragiche. Somigliano l'uno all'altro, come le statue arcaiche, che, qualunque fosse il turbine di passione che si presumeva sconvolgesse l'animo

loro, mantenevano le labbra piegate in un convenzionale immutabile sorriso.

Molto si parla del carattere di Prometeo. Ma può essere che questa comune opinione sia fondata sopra un malinteso. Prometeo non si smuove dalla sua deliberazione, anzi insiste in questa ad onta di tutte le pene e di tutte le minacce; e questo significa, in lingua povera, essere uomo di carattere. Tale infatti è Prometeo: e di qui l'illusione. Ma tutt'altra cosa s'intende per carattere scenico. Sicché, da questo lato, non vedo in Prometeo, qualunque sia la cronologia del dramma, una gran differenza dagli altri personaggi ricordati.

Piuttosto scorgiamo in Prometeo accennare un altro tipo di etopèa o pittura di carattere, che consiste nel far direttamente enunciare dai personaggi quello che sono, ossia quello che il poeta vorrebbe risultassero. E Prometeo ripete a sazietà che egli è filantropo, e che il suo animo è di tempra inflessibile. Ma simili dichiarazioni raramente hanno virtú suasiva. Virtú suasiva hanno le parole e le azioni quasi direi inavvertite, dalle quali traspaia questo o quel sentimento, questa o quella passione. E l'altro metodo è pure etopèa; ma etopèa di second'ordine. Ed il *Prometeo* è creazione sublime; ma per altre ragioni, che in parte si son già discorse.

Né con ciò è detto che queste figure eschilee abbiano minor calore, minor rilievo. In fondo, un personaggio drammatico può aver questo e quello, anche indipendentemente da minuta pittura di carattere.

Chiarirò anche tale concetto mediante un brano di Aristòfane. Nella scena già ricordata

delle *Rane,* Euripide muove ad Eschilo la critica seguente:

EURIPIDE.

Prima, piantava un tizio imbacuccato e assiso,
un Achille, una Niobe, un fantoccio, che il viso
celava, e non diceva nulla.

DIÒNISO.

Nemmeno un ette!

EURIPIDE.

Il coro ci appoggiava via via quattro strofette,
e quelli zitti!

DIÒNISO.

Eppure, non m'era men trastullo
quel tacer, che le chiacchiere d'ora!

EURIPIDE.

Gli è ch'eri grullo,
contaci!

DIÒNISO.

Ne convengo. Ma qual n'era l'intento?

EURIPIDE.

Vendere fumo! Il pubblico aspettava il momento
che Niobe aprisse bocca; e il dramma andava avanti.

Questa critica burlescamente esagerata, che Aristofane pone in bocca ad Euripide, si può in certo modo, e con la debita discrezione, applicare a tutti i personaggi della piú antica maniera eschilea. Essi sono un po', non diremo davvero fantocci, bensí meravigliose statue: statue favellanti, di cui udiamo le parole, ma non vediamo l'anima, o appena la intravvediamo.

★

Ma quando giungiamo all'*Orestèa,* il quadro cambia improvvisamente, prodigiosamente. Il monotono sorriso arcaico non inflette piú le labbra e i visi nella unica gelida espressione; ma ciascun volto è segnato, grandi linee e particolari, dalle pieghe della sua propria passione, della sua doglia, della sua disperazione. Noi distinguiamo ad uno ad uno tutti i personaggi della trilogia, dai grandi ai piccoli, dagli eroi agli schiavi. Essi sono tanto vivi, che, anche a distanza di anni, la nostra fantasia li rievoca come persone incontrate e conosciute nella vita.

Non posso indugiare a descriverli tutti ad uno ad uno. Prendiamo il piú meraviglioso, Clitennestra. E facciamo ancora un po' d'analisi, d'anatomia, per isolare ed avvicinare in gruppi omogenei i numerosi tratti che compongono questa miracolosa figura.

Clitennestra è altera. Quando, al principio dell'*Agamènnone,* annunzia ai vecchi la caduta di Troia, e quelli esitano a credere, le sue risposte sono aspre:

CORO.

L'hai visto in sogno, forse? — E tu lo credi?

CLITENNESTRA.

Alla mente assonnata io prestar fede?

CORO.

Non ti pascesti d'una vana ciancia?

CLITENNESTRA.

Tu m'oltraggi! Non son fanciulla sciocca.

L'araldo che giunge a recar nuove dello sposo, non vuole neanche udirlo:

Ed or, che importa
un tuo lungo discorso? Presto udrò
tutto dal mio signore istesso.

A Cassandra rivolge un discorso di molta dolcezza; ma quando la fanciulla non le risponde, conclude superba:

Ma non oltre m'abbasso a favellarle!

I vecchi ateniesi che vogliono vendicare il re ucciso, sono per lei cani: sicché dice all'amante Egisto:

Non curar questi latrati spersi all'aria!

È altera con gli umili. Ma a tempo e luogo la troviamo servile. Quando giunge lo sposo, si prostra al suolo, tanto che quegli la rimprovera:

Non mi trattare mollemente, a guisa
di donna, né levar voce prostrata
al suol, come di barbaro!

E quando il figlio vuole ucciderla, non troviamo piú in lei nessuna traccia di alterezza. Pur di campare la vita, si abbassa ad ogni preghiera, ad ogni umiliazione.

Questi due atteggiamenti opposti hanno origine in una delle qualità dominanti e fondamentali del suo carattere: la finzione. Essa ha tradito lo sposo, lo odia, lo attende per ucciderlo. E tuttavia, al primo annunzio del suo arrivo, le fioriscono sul labbro le espressioni, le proteste del piú tenero affetto. Dice all'araldo:

Al signor mio questo messaggio reca:
venga, come può prima, alla città
che lo brama. Tornando alla sua casa,
ei troverà la fida sposa quale

pur la lasciò: cane del tetto a guardia,
benigno a lui, nemico ai suoi nemici;
e costante in ogni altro atto, per lungo
volger di tempo, niun sigillo io fransi.
Immersa mi sarei prima in un bagno
d'ardente bronzo, che gustar piacere
d'un altr'uomo, ed averne scorno e biasimo!

E tutte le sue parole, e prima dell'arrivo, e poi allo sposo arrivato, sono una continua variazione su questo tema.

Nelle *Coefore,* le giunge l'annunzio della finta morte del figlio Oreste, ed ella gioisce nel profondo cuore, perché vede cosí allontanato l'incubo che la premeva notte e giorno. Ma le sue parole suonano ben diverse dal suo sentimento:

Ahi, che rovina sopra noi si abbatte!
Ahi, maledetta ineluttabil sorte
di questa casa, anche i lontani beni
miri, e còlpisci con diritte frecce,
e me, tapina, dei miei cari privi!
E adesso Oreste, che guardingo il piede
lungi tenea dalla sanguigna gora,
la speranza, medela unica all'impeto
degli affanni, perduta adesso scrivila.

Ma l'infingimento ipocrita non è sempre perfetto. È incrinato da certa smania sarcastica, per la quale essa lascia talvolta trasparire il fondo dell'anima sua con velate allusioni. Cosí quando fa stendere i tappeti su cui deve muovere Agamènnone:

Procurerò che degnamente accolto
lo sposo sia, di reverenza degno.
Presto, velata sia la via di porpora,
sí che Giustizia lo conduca ai tetti,
com'egli non credea. Quanto altro bramo,
col voler degli Dei provvederà
che si compia un pensier che non assonna.

E quando Agamènnone è già entrato nella reggia, dove troverà la morte:

Oh Giove, Giove
che i voti adempi, esaudisci il mio!

Né queste allusioni sfuggono sempre ai vecchi del coro. E giusto dopo questa ultima, piú esplicita e trasparente, esprimono in un lugubre canto i loro presentimenti angosciosi.

In realtà, Clitennestra ha la feroce voluttà di scherzare col pericolo — tratto assai comune nei delinquenti, osservato e reso da Eschilo con grande finezza.

Ottenuto lo scopo, compiuto il delitto, la ipocrisia venata di sarcasmi tramuta in brutale cinismo. Ella appare sulla soglia della reggia, stringendo in pugno la scure omicida. Le sue prime parole suonano:

Dire l'opposto a quanto prima io dissi
per opportunità, non m'è vergogna;

e tutto il discorso è un racconto minuzioso ed una sfrontata esaltazione del proprio delitto. Ma pur nel cinismo, riappare la ipocrisia e la finzione. Ella adduce due fatti a discolpa del proprio assassinio. Primo, il sacrificio d'Ifigenia — e tutto il complesso del dramma ci grida che il suo amore per la figlia è menzognero; o, meglio, esagerato e sfruttato. Poi la gelosia, infinta, per Cassandra. Cassandra come si sa, era stata presa fra il bottino di guerra, ed Agamènnone l'aveva fatta sua. Onde Clitennestra dice:

Eccoli stesi morti: l'uom che fu
la mia rovina, la delizia delle
Crisèidi d'Ilio; e questa schiava, questa
indagatrice di portenti, e ganza

sua, che spacciava oracoli, e ben ligia
gli entrava in letto, e al fianco suo calcava
la tolda della nave. Ah! Ma pagarono
quello che meritavano. Costui
lo vedi bene. E quella, come un cigno,
cantato l'ultimo ululo di morte,
giace anch'essa, la putta; e aggiunge al letto
dei miei piaceri un condimento nuovo.

Ma essa è l'amante di Egisto da anni ed anni; il nuovo amore di Agamènnone per Cassandra, seppure è amore, data da poco tempo, dalla presa di Troia. Il pretesto della gelosia riesce quasi ridicolo; e a dargli questo carattere contribuisce il ricordo di Crisèide: acqua piú che passata. Ma il carattere di Clitennestra ne riceve ancora una luce.

Altre due note dominanti sono la lussuria e la ferocia. Dell'una e dell'altra appaiono le tracce quasi in ogni sua parola. E occorre osservare come questi due tratti si fondono in lei, con mescolanza assai comune, e nota nei quadri della criminologia.

Descrive l'assassinio di Agamènnone, punto per punto, con orribile compiacenza. Sembra una jena che si avvoltoli tra i visceri della vittima sbranata. Ma le frasi con cui descrive lo spruzzo di sangue piombatole sopra, sembrano, nei vocaboli e nelle immagini, la evocazione d'una voluttà erotica:

Cosí piombando, l'alma esala: fuori
soffia una furia di sanguigna strage,
e me colpisce con un negro scroscio
di vermiglia rugiada, ond'io m'allegro,
non men che per la pioggia alma di Giove,
nei parti della spiga, il campo in fiore.

Ed esplicitamente esprime questa sua predi-

lezione, che ora si direbbe sadica, a proposito dello scempio, compiuto anche da lei, di Cassandra, nei versi or ora letti:

> E quella, come un cigno,
> cantato l'ultimo ululò di morte,
> giace anch'essa, la putta; e aggiunge al letto
> dei miei piaceri un condimento nuovo.

E con intuizione davvero meravigliosa, Eschilo ha innestati questi due rami affini, della ferocia e della lussuria, in un tronco dove infatti sogliono attecchire: nella immaginazione fantastica.

Clitennestra è una immaginativa per eccellenza. Il suo linguaggio la dimostra tale, súbito, recisamente, anche in mezzo al linguaggio dionisiaco, e quindi immaginoso, di tutti gli altri personaggi. Questi fioriscono i loro discorsi d'immagini. Ma Clitennestra ne rovescia torrenti, valanghe. Leggemmo la corsa dei fuochi notturni. Ricordiamo ora il saluto che volge al marito:

> Ed or che il male
> sofferto è già, con cuor lieto, quest'uomo
> dirò cane fedel della sua casa,
> gomena che salvezza è della nave,
> saldo pilastro dell'eccelso tetto,
> figliuolo unico al padre, terra apparsa
> ai naviganti contro ogni speranza,
> giorno fulgente dopo il turbine, acqua
> di vena al peregrino arso di sete!
> Questo è il saluto ond'io t'onoro.

Tutti questi elementi, alcuni dei quali sembrano a prima vista eterogenei e discordi, sono poi radicati su un solido fondo, come fusti molteplici sopra un unico ceppo. E questo è la volontà inflessibile, indomabile.

Da gran tempo, come ella cinicamente dice al coro, ha pensato e tramato questa insidia: dal sacrificio d'Ifigenia, dunque da dieci anni. Da quando, rettifichiamo noi, divenne l'amante di Egisto. E da allora in poi, giorno per giorno, ora per ora, meditò il delitto. Giunge il marito; ed essa non esita un istante, ma freddamente, sicuramente, lo compie. Essa, e non Egisto.

I vecchi cittadini d'Argo la rampognano, ma il suo cuore non trema un solo istante.

Mi mettete alla prova come femmina
sciocca! Io con cuore che non trema, parlo
a chi m'intende.

Infine gli Argivi si ribellano, scoppia la sommossa, e tutta la città piomba su Egisto e i suoi seguaci. Ma riappare Clitennestra, e tutta la città è nuovamente domata. Da questa donna si sprigiona una forza magnetica, la forza delle volontà incrollabili. E durante tutta la tragedia è visibile questo terribile fàscino che ella esercita su tutti. Quando ella compare, sembra che sulle fronti e sugli occhi costernati si levi la testa di Medusa.

Siamo all'ultimo episodio della sua vita, e un nuncio le reca la notizia della uccisione di Egisto, compiuta da Oreste. Le prime parole che pronuncia la femmina implacabile sono per chiedere una scure: per uccidere il figlio come uccise il padre.

Ahimè, ben chiaro questo enimma suona!
Spenti di frode siam, come uccidemmo!
Alcun mi porga una omicida scure.
Presto! Vediam se vinceremo, o se
saremo vinti. Or siamo a tal frangente!

E neppure la morte la placa. Dopo che il

figlio l'ha trafitta, il suo spirito vigila le Furie vendicatrici; e appena queste si assopiscono, le scuote e le incita con amara rampogna ad incalzare il matricida.

In mezzo a questa orrida miscela di sentimenti perversi, un affetto sincero, immutabile: Egisto. Pochi tratti, ma rivelatori.

Quando i vecchi la minacciano che dovrà scontare il suo delitto, proclama sicura:

> Sospetto e paura
> in casa mia non entrerà, finché
> sul focolare mio la fiamma accenda
> Egisto, e m'ami, come adesso m'ama!

E quando il figlio le annuncia che ha ucciso il drudo, il vero dolore che essa prova paralizza la sua ipocrisia, e le strappa un grido di vera angoscia:

> Ahimè! Sei morto, Egisto dilettissimo!

Ma innanzi tutto è colto e reso con arte di psicologo grande il reciproco rapporto dei due amanti. Di fronte alla volontà di Clitennestra, Egisto rimane in ombra. In verità, quella è l'uomo, esso è la femmina, la femminetta, come con rovente ironia lo chiamano i vecchi Argivi. Il delitto non lo ha compiuto lui, bensí la donna; e agli Argivi che gli rimproverano questa sua codardia, non sa neppure che cosa rispondere. Nella convivenza con Clitennestra egli s'è plasmato su lei, ha prese le stimmate dei suoi difetti, si è macchiato delle sue macchie, ha assunti i suoi gesti: in una parola, è un suo imitatore. Come quella s'è voluta giustificare ricordando il sacrificio d'Ifigenia, cosí egli rievoca lo scempio di Atreo contro il suo genitore Tieste. Non meno cinico di lei si mostra nel

proclamare la propria soddisfazione pel delitto. Non meno ipocrita nell'infinto dolore per la morte di Oreste.

So che son giunti forestieri, e recano
una novella punto grata. Oreste
è morto. E deve questo nuovo cruccio
patir la casa, oltre l'antica strage
che ci piaga e ci morde. Or come apprendere
se credibile e vera è la novella?

Egisto è il protetto, e la donna la protettrice. E quando egli è accinto ad una lotta mortale coi vecchi d'Argo, essa lo distoglie e lo salva con parole soavi:

Altro male non si provochi, oh diletto a me su tutti.

Insomma, Clitennestra è l'incubo, Egisto il succubo. Rapporto che credo frequente nella coppia delinquente, e che da Eschilo è osservato e reso con mirabile intuizione.

Tale è questa prodigiosa figura di donna. E chi ad onta di essa nega che Eschilo abbia scolpiti veri caratteri, ha certo la mente ingombra del pregiudizio moderno, per cui fare psicologia significa far parlare e discutere i personaggi stessi del loro stato d'animo.

Qui l'anima di Clitennestra appare a sprazzi. Ogni sua frase, ogni parola, è uno spiracolo, attraverso il quale irraggia un bagliore della gran fiamma sinistra che brucia perenne il suo animo torbido. Agli spettatori rimane il cómpito di immaginar la fiamma nel suo pieno divampare, di indovinare gli elementi varî che la nutrono. Cosí l'arte serba il velato mistero della vita.

E questa concezione psicologica è in piena fioritura nella *Orestèa,* che viene una trentina

d'anni dopo i *Sette a Tebe*. Essa investe tutti i personaggi, che, dai massimi ai minimi, ci appaiono bene scolpiti e distinti. Ecco Agamènnone, triste, parco di parole, schivo di pompe, la cui fronte sembra avviluppata come da una duplice nube funesta: lo scempio d'Ifigenia, e il presentimento della prossima morte. Oreste è un abulico, spinto da Apollo, esitante, incitato dalla sorella, incitato da Pilade e, compiuto appena il delitto, assalito dai rimorsi,[1] che lo spingono errabondo di luogo in luogo. Elettra deriva dalla madre la implacabile volontarietà, non ha un momento di esitazione e di debolezza femminile.

Veniamo alle figure secondarie. La scolta, nel primo monologo, mostra il proprio animo sospettoso, chiaroveggente, prudente. L'araldo è pieno di fuoco e di entusiasmo. Ma speciale considerazione merita la vecchia nutrice di Oreste. Eschilo ne ha fatto un vero tipo, e un tipo grottesco, che introduce un colore strano e insospettato nella tragedia. Ecco, nelle *Coefore*, le parole della povera vecchia, che ha udita la morte del suo prediletto Oreste:

La regina m'invia che cerchi Egisto,
perché qui venga súbito, e s'incontri
coi forestieri, e apprenda la novella
dalla lor bocca istessa. Avanti ai suoi

[1] Alcuno crede anche dal dubbio circa la colpa materna, per la sue parole: ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασεν (v. 1008). Ma questa è una proposizione dubitativa retorica: è una domanda che non aspetta risposta se non affermativa. Oreste mostra il mantello intriso di sangue — prova irrefragabile — e chiede: " Ha compiuto o non ha compiuto il delitto? „ Ossia: chi può dubitare che ella abbia commesso il delitto? — Cosí anche in italiano. Analogo valore ha l'ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετε dei *Sette a Tebe* (97).

faceva il viso triste, e in fondo agli occhi
celava il riso. Erano andate bene
per lei, le cose! Ma quella notizia
dei forestieri, è troppo chiaro, segna
per questa reggia l'ultima rovina.
Come sarà contento Egisto, quando
sentirà queste nuove! Ahimè, tapina!
Tutte le antiche pene insopportabili
della casa d'Atreo, mi contristarono;
ma non mai tanta doglia ebbi a patire.
In pace sopportai l'altre sciagure;
ma il caro Oreste, il pensiero dell'anima
mia, ch'ebbi dalla madre, e che nutrii!
I suoi notturni acuti pianti, sempre
mi tenevano desta; e tante e tante
pene m'ebbi per lui. Come un lattonzolo
convien nutrire un pargoletto, privo
di senno ancora. Nulla dice il pargolo,
se la fame o la sete, o se bisogno
d'urinar lo molesta; e senza legge
è dei bambini il piccoletto ventre.
Io stavo sempre attenta: e pure, spesso
giungevo tardi. E allora, a risciacquare
le fasce al bimbo. Lavandaia e balia
era tutto un mestiere: il doppio incarico
avevo avuto da suo padre, quando
me l'affidò. Tapina! E adesso sento
che Oreste è morto. Ed io devo recarmi
dall'uomo che insozzò questa famiglia.
Come sarà contento a questa nuova!

Nell'arte di abbozzare un tipo scenico, non mi pare che si possa andare piú oltre.

Questa nuova concezione psicologica si estende anche al coro. I vecchi dell'*Agamènnone* non hanno del vecchio solamente le vesti decorose o la generica sapienza sentenziatrice. Ogni loro parola dipinge la grave età. Ma non basta. Con un tratto di genialità somma, Eschilo frange la

arcaica unità di questo strumento scenico, in cui ventiquattro persone si univano, come altrettante note all'unisono, a comporre un solo uomo; e fa parlare varî di essi, e in ciascuno abbozza un carattere. Riferisco la breve scena che segue agli urli di Agamènnone moribondo, nella quale i vecchi discutono che cosa bisogni fare nel terribile frangente. La varietà e decisione dei caratteri emerge dal contrasto, senza bisogno di verun commento.

AGAMÈNNONE
dal di dentro.

Ahimè! Che colpo, a morte, entro mi fóra!

A.

Fa' silenzio! Questo grido chi levò, ferito a morte?

AGAMÈNNONE.

Ahimè! Che un nuovo colpo m'ha percosso!

A.

È del re questa la voce: dunque, il fatto è già compito!

B.

Consigliamoci, avvisiamo quale sia miglior partito.

C.

Ecco l'avviso mio: diamo l'allarme,
che i cittadini corrano alla reggia!

D.

Piombiamo dentro, dico io: cogliamo
gli assassini col ferro ancor grondante!

E.

Anch'io dico cosí: bisogna agire:
non è momento d'indugiare, questo!

F.

È chiaro! Questi son preludî: poi
la tirannia sopra Argo piomberà.

D.

Perdiamo tempo! E quelli, sotto i piedi
cacciandosi ogni indugio, opran, non dormono!

A.

Non so quale partito approvar debba:
chi agisce, deve ben prender consiglio!

B.

È pure il mio parer: tanto, non posso
richiamar, coi discorsi, in vita il morto!

C.

Ci curverem tutta la vita a questi,
che svergognan la reggia, e spadroneggiano?

D.

Patire non si può: meglio è morire:
prima che la tirannide, la morte.

A.

Dobbiamo dunque argomentar dai gèmiti,
e profetar che spento è il nostro re?

B.

Veder chiaro, bisogna, e poi discorrere:
altro è congetturare, altro è sapere!

A.

Questa m'ha proprio persuaso a pieno:
sapere prima come sta l'Atride.

Dalle piú antiche tragedie alla *Orestèa,* la concezione psicologica d'Eschilo è dunque profondamente mutata e perfezionata.

Eppure, anche in questa trilogia, noi sentiamo qualche cosa di arcaico.

E la ragione mi sembra sia da ricercare in certa direi quasi *immobilità psicologica.* Prendiamo Clitennestra. Essa è concepita con ricchezza di particolari e con rigore di sintesi

straordinarî. Ma durante tutto il corso della tragedia noi attendiamo invano che uno qualsiasi dei tanti elementi che compongono la sua anima si àlteri o semplicemente si sposti. Essa procede per la sua via senza esitazioni, senza deviazioni, come un cieco strumento del destino. Ora questa immobilità, questa irreducibilità, le conferiscono, forse, o senza forse, maggior grandezza e solennità, le conferiscono innanzi tutto fascino di tragicità inimitabile. Ma anche le conferiscono un carattere rigido, meno umano, e, dissi, arcaico. E quel che si dice di Clitennestra, conviene ripeterlo, a maggior ragione, per gli altri personaggi della trilogia, e massime per quelli delle tragedie piú antiche: Prometeo, Etèocle, Pelasgo.

Ed è superfluo aggiungere che arcaismo di per sé non implica inferiorità. Di fronte a Lisippo, è arcaico Prassitele: di fronte a Prassitele è arcaico Fidia, che si libra piú alto d'ogni altro artefice greco.

Se dovessi stringere il mio concetto in una parola, direi che con Eschilo siamo ancora ad una psicologia statica. E le sue figure, dai primi agli ultimi drammi, potremmo assimigliarle ad un popolo di statue, nelle quali a poco a poco, per un potere misterioso, si insinui la vita. Alcune sono tuttora immobili nel gelo del marmo. In altre incominciano ad agitarsi i muscoli del viso. In questa circola il roseo del sangue, in quella s'illumina la pupilla. In Clitennestra già effluisce da tutti i pori la vita, le labbra sono mosse, le membra disciolte. Ella grida, piange, s'agita. Ma una forza invincibile la tiene tuttora ineluttabilmente avvinta al piedistallo di marmo.

Parliamo adesso del coro. Abbiamo visto che cosa era il coro. Elemento originario della tragedia, e fondamentale sinché questa conservava carattere epico-lirico, diveniva ingombrante e superfluo via via che quella si avvicinava a conquistare la sua propria natura di dramma (τῆς αὐτῆς φύσιν, dice Aristotele). Il dramma originario era statico, il moderno cinetico. Dall' insanabile dissidio nasceva un difetto che, come osservammo, vizia un po' tutta la tragedia antica.

Questo carattere d' ingombro si andava già manifestando quando Eschilo scendeva nell'agone dell'arte. Sicché per lui, come poi per i suoi successori, si presentava il cómpito di adattare il vecchio arnese alle nuove esigenze, mascherandone quanto era possibile la superfluità e la pesantezza.

Il mezzo radicale era di scegliere argomenti che comportassero uno spontaneo e naturale inquadramento del coro, che giustificassero o magari imponessero la presenza continua nell'orchestra di quei ventiquattro testimonî ai fatti che si svolgevano sulla scena.

Cosí fece Eschilo nelle *Supplici*, in cui le figliuole di Danao, che costituiscono il coro, sono esse le protagoniste del dramma, il pernio intorno a cui questo si svolge. Cosí, con soluzione anche piú felice, nelle *Eumènidi*, in cui le Furie si lanciano alla caccia di Oreste, e perciò non solo giustificata, bensí necessaria

è la loro presenza dovunque si trovi la loro preda.

Ma s'intende bene che questo mezzo radicale, se da un lato giustificava la presenza del coro, ed imprimeva unità e garbo alla economia del dramma, imponeva poi troppa limitazione nella scelta degli argomenti.

E cosí avviene che nella scelta di questi due drammi di Eschilo troviamo un perfetto inquadramento; ma negli altri, ad ogni piè sospinto si svela il carattere d'intrusione. Citammo esempî. E s'intende che la continua presenza di ventiquattro testimonî interdiceva al drammaturgo qualsiasi scena di intimità. Euripide, veramente ne compone. Eschilo, che ha intuito drammatico piú profondo, le evita. E non è questa una piccola limitazione, un piccolo impaccio, pel drammaturgo.

A parte ciò, la continua presenza di quella schiera immobile, anche se giustificata, ingrevisce, immonotonisce. Eschilo, e dopo lui gli altri drammaturghi, cercano di infonderle vita drammatica, rendendola partecipe dell'azione. Ma s'intende come la sua immobilità obbligata debba rendere illusoria tale partecipazione. Quando avviene qualche fatto tragico che dovrebbe smuoverli, farli accorrere, si dilungano in esclamazioni, ma rimangono e debbono rimanere lí. Nell'*Agamènnone*, quando si odono gli urli del re assassinato, Eschilo ha immaginato quella scena di esitazione e tempestosa discussione, che risolve assai bene la difficoltà scenica, e arricchisce anzi la tragedia di un prezioso episodio. Ma è una eccezione. La regola è l'altra: quella di cui recammo un cospicuo saggio, la scena della *Medea* (pag. 32). E basta

vedere la condotta del coro nelle *Coefore*, dopo il complotto fra Oreste ed Elettra, per comprendere come anche il piú sicuro istinto teatrale non bastasse a superare gl'impacci posti da una infrangibile tradizione.

Ma ebbi anche a dire che accanto agli inconvenienti il coro offriva parecchi vantaggi, parecchi « partiti » artistici. Questi ventiquattro attori abili nel canto erano materia dalla quale un artista poteva trarre mirabili effetti. E a parte quelli piú ovvî e consueti — evoluzioni, danze, vestiti — noi troviamo in Eschilo una profonda concezione organica del coro, che distingue il suo da quello di Sofocle e di Euripide.

In una sequela di eventi umani legati da rapporti di cause e di effetti, ciascun momento di ciascuna vicenda appare saturo di tutti i momenti trascorsi, pregnante e trepido dei futuri. Il passato ed il futuro battono, come due grandi mari, la breve isola del momento che fugge. Eschilo, con profonda intuizione poetica e musicale, volse il coro ad esprimere questo murmure infinito di flutti misteriosi invisibili. Via via che si svolge il dramma, tra un episodio e l'altro, esso intercala accenni, evocazioni, narrazioni degli eventi futuri. Né solamente suggeriti sono questi rapporti; ma sovente espressi, con sentenze scolpite, che s'imprimono nelle menti degli spettatori.

Per altro, questi caratteri si ravvisano, sia pure in minor grado, anche nei cori degli altri due tragediografi: sicché la differenza sarebbe piuttosto quantitativa che qualitativa. Ma nel coro eschileo c'è qualche cosa di piú.

Se, anche una volta, fissiamo la nostra attenzione in una sequela di vicende umane,

scorgiamo facilmente che in esse certi momenti, certe cause, tornano piú spesso, sembrano quasi fili conduttori. Cosí è anche nel dramma di Eschilo. Volgiamoci anche al solo *Agamènnone*. Ed ecco, la coscienza che hanno gli Argivi del tradimento di Clitennestra, il sacrificio d'Ifigenia, l'incombere delle Erinni sui tetti degli Atridi, i presentimenti dei vegliardi, sono altrettanti motivi dominanti, che nelle strofe del coro tornano via via che si svolge l'azione, e richiamano gli spettatori al fosco substrato di cause misteriose che governano le sorti umane. E questi motivi conduttori sono svolti con arte quasi piú musicale che poetica. Sono accennati, crescono, ingigantiscono, illanguidiscono, dileguano.

Esempio massimo, il tèma delle Erinni. Nel loro primo ingresso, i coreuti dell'*Agamènnone* ricordano una profezia di Calcante, pronunciata quando gli Achei partirono per Troia:

> Ché l'ira terribile, subdola,
> trascorre la casa, dei figli a vendetta.

E poco dopo:

> Taccio e ignoro gli effetti;
> ma di Calcante mai non furono irriti
> i profetici detti.

E quando Agamènnone entra nella reggia dove troverà la morte:

> Con questi occhi del ritorno sono stato io testimonio:
> pure, pure,
> canta l'alma, che l'apprese
> dai suoi baratri, una nenia dell'Erinni senza lira.

E ancora:

> Chi mai stagnerà, con che cantici,
> il sangue d'un uom, poi che fumido
> da piaga mortale sgorgò?

E dopo aver serpeggiato in questi e minori tocchi, si distende appieno nella profezia di Cassandra.

Mai questa casa non diserta un coro
concorde, e pure ingrato: ché di bene
giammai non favellò. D'umano sangue
abbeverata, per piú ardire, sta
dentro la casa la selvaggia schiera
delle cognate Erinni, e niun la scaccia.
Entro i tetti annidate, un inno levano
per lo scempio primiero; e obbrobrio sputano
sopra il giaciglio del fratello, imprecano
a chi lo violò. M'inganno forse,
o, come destro arciero, il segno tocco?

Dopo questo apice, il tema ritorna ancora, in brevi accenni, in parole, e si spenge nell'*Agamènnone*, per riapparire poi nelle *Coefore;* e, un'ultima volta, culmina, attuato con la presenza stessa delle Furie, nelle *Eumènidi.*

Ora questa concezione è di Eschilo, e soltanto di Eschilo. Ed essa è il glutine che stringe in unità profonda tutte le varie parti del suo coro, e conferisce ad esso, e per esso alla tragedia, una sublimità non piú raggiunta dai due grandi successori.

Tale è dunque, riassunta nei suoi elementi essenziali, la drammaturgia di Eschilo.

Sovra molteplici sfondi di visioni cosmiche, creature soprannaturali, creature deiformi, eroi di statura piú che umana, ci sfilano dinanzi, in una serie di quadri pittoreschi, agitati da

passioni immani, favellando un linguaggio sublime, tutto florido d'immagini grandiose, corrusco di sonori armoniosi vocali liberamente plasmati con gli elementi anche primi della lingua, non ancora soggetta alle leggi dei grammatici.

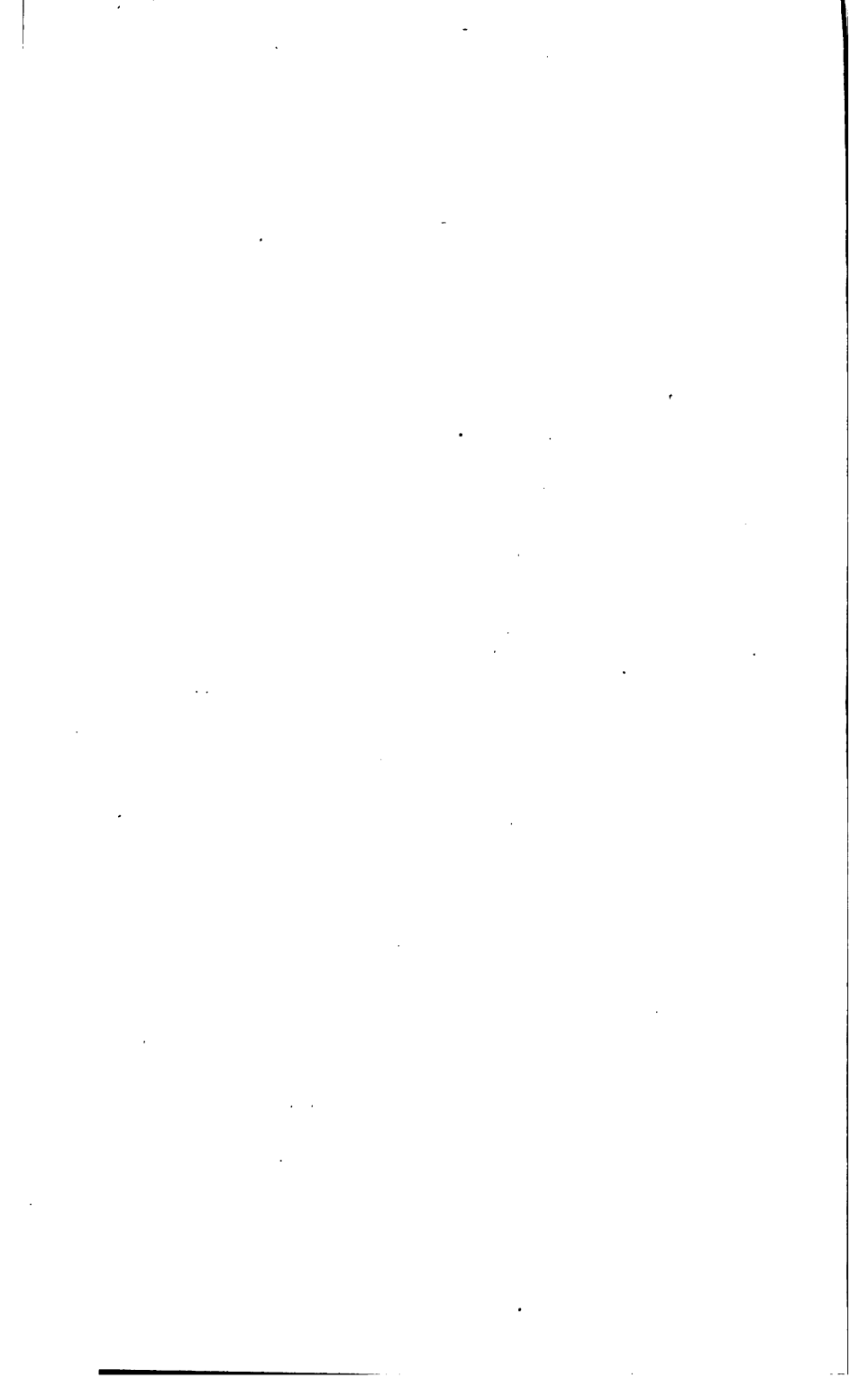
Queste creature, che nelle prime tragedie sembravano impigliate ancora nella placenta dell'epica, matrice, per confessione dello stesso poeta, dei drammi eschilei, vanno acquistando via via libertà e indipendenza infine quasi assoluta.

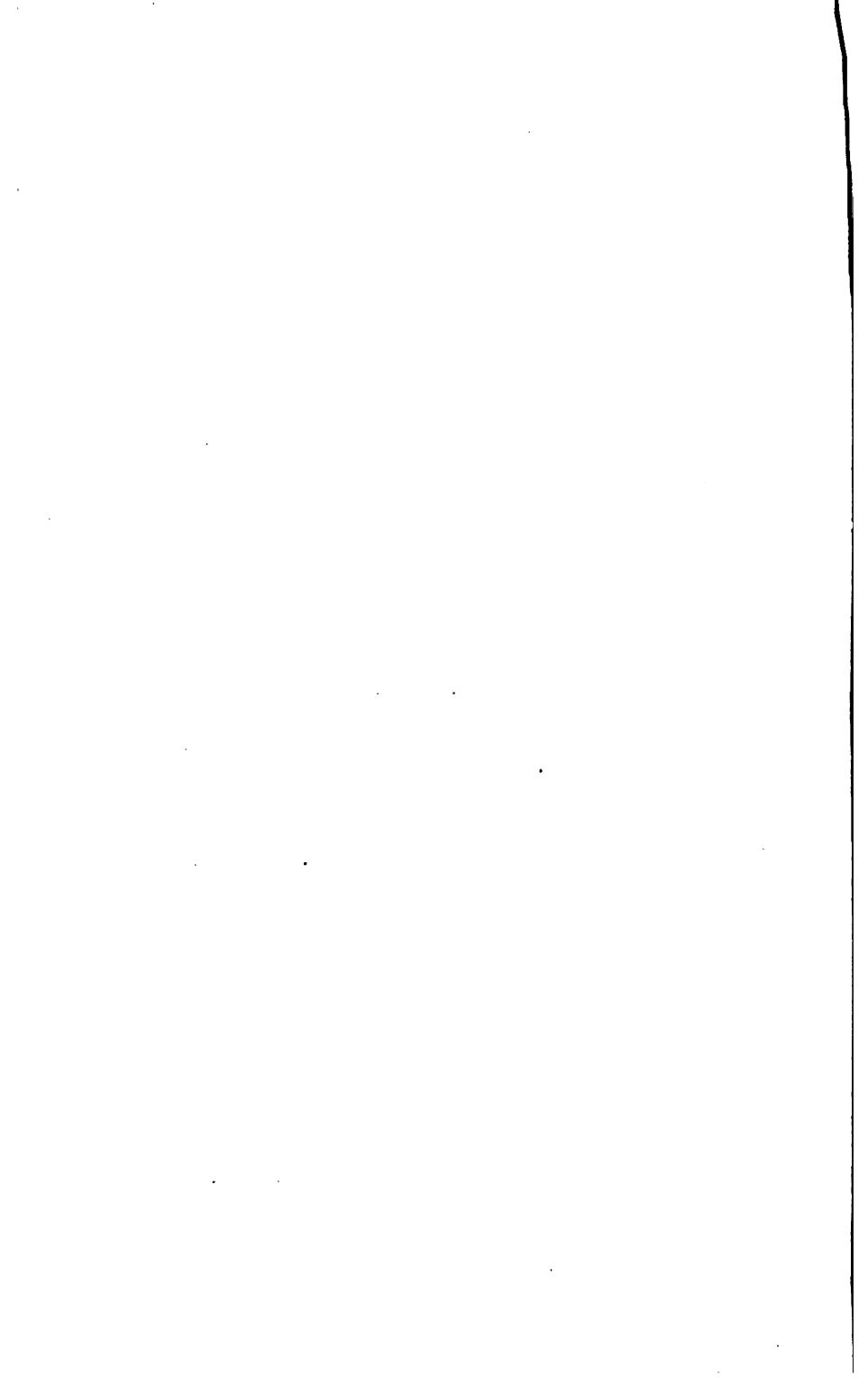
Intorno alle loro azioni, che figurano ed esprimono qualche profonda verità o qualche mistero arcano, si svolgono, come un immenso fregio, organicamente compaginati, i canti lirici del coro, con le fervide preghiere, coi moniti solenni, coi miti suggestivi, coi mormorati presagi.

E con tale concezione, Eschilo risolve e supera mirabilmente il contrasto che andava manifestandosi via via per il carattere lirico e statico del coro, e le necessità e i diritti sempre piú urgenti dell'azione drammatica.

E la costante sublimità poetica delle sue scene gli permette anche di librarsi quasi sempre al disopra delle piccole miserie della tecnica scenica, nelle quali vedremo presto irretiti i suoi grandi successori. In realtà, egli non scioglie i nodi, bensí li spezza; ma con un colpo d'ala d'aquila, che ci rapisce estatici dietro il suo volo, prima che noi pensiamo a chiederci come abbia franti i suoi legami.

Cosí avviene che anche per questo lato il dramma d'Eschilo rimane quasi senza macchia. Cosí avviene che, sebbene presenti caratteri piú

arcaici, in pura linea d'arte esso rimane superiore ai capolavori dei suoi successori. Le esitazioni, le ineguaglianze che venano la tragedia di Sofocle, che cincischiano quella di Euripide, non segnano ancora in nessun modo la tragedia eschilea. Diritta, pura, adamantina, essa si svolge con perfetta coerenza, con organica unità assoluta, con dinamica formidabile anche rispetto alla sensibilità moderna, come uno spettacolo immane ed arcano della stessa natura.

III

SOFOCLE

Sofocle, circa venti anni piú giovane di Eschilo, cresce alla sua grande ombra. Sfuggire all'influsso di un artista quale fu Eschilo, non riusciva possibile. E infatti, in tutto il teatro superstite di Sofocle, e massime nelle tragedie piú antiche, si può ravvisare l'orma di quel grande. Qualche volta l'imitazione è ampia, investe una intera situazione, come nelle *Trachinie,* dove abbiamo un calco, poco felice, della scena eschilea tra Clitennestra e Cassandra, Deianira al posto di quella, Iole di questa. Ma le derivazioni che si osservano in altri drammi, sono di particolari. [1] Sofocle era artista di genio, e non poteva rimanere nei cancelli della imitazione. Eschilo aveva trovata una sua formula drammatica, e, con la fecondità e la ispirazione costante che eran retaggio di quegli artisti sino alla tarda vecchiaia, aveva svolta secondo quella formula tutta la materia mitica. Materia nuova non esisteva, o conveniva raccogliere le briciole, le rarità, come fecero poi gli Alessandrini. Quindi il bisogno di

[1] *Aiace,* 125, 138, 168, 172 (stacco ritmico), 629; *Elettra,* 67, 270, 657, 806; *Antigone,* 216, 291.

mutare radicalmente, di trovare una formula nuova. Sofocle seppe trovarla.

E il carattere di questa nuova formula risulterà chiaro dal confronto tra un dramma di Eschilo ed uno di Sofocle, che svolgono il medesimo argomento: le *Coefore* e l'*Elettra.*

Tutti ricordano come si svolge l'azione delle *Coefore.* Giunge Oreste, giunge Elettra, tramano, Oreste si nasconde in casa, uccide Egisto, uccide la madre, fugge invaso dalle Furie. Non un personaggio superfluo (Pilade dice in tutto tre versi), non una scena episodica, non un indugio e non un ostacolo. Lo svolgimento è nitido, diritto, fulmineo.

Passiamo all'*Elettra* di Sofocle.

Al principio dell'azione appaiono, come nelle *Coefore,* Oreste e Pilade. Ma sono accompagnati da un altro personaggio, dal vecchio pedagogo di Oreste, al quale è affidata una parte importantissima, e che apre l'azione invitando i due giovinetti a ordire il complotto contro Egisto. E Oreste a sua volta invita il vecchio ad entrar nella reggia, a recare la falsa notizia che Oreste sia morto nei giuochi pitici. Intanto egli con Pilade andranno a recare offerte alla tomba del padre.

Si odono gemiti dal di dentro. Oreste riconosce la voce di Elettra, e vorrebbe fermarsi; ma il pedagogo lo dissuade. Prima le libagioni alla tomba del padre assassinato. — E si allontanano.

Entra Elettra, seguíta dal coro, di ancelle. Ed enumera a queste tutte le sue sofferenze, svela l'implacabile odio che la anima contro Egisto e contro Clitennestra, invoca il ritorno di Oreste vendicatore.

Ed ecco un altro personaggio di cui non era in Eschilo alcun accenno. È la sorella di Elettra, Crisotèmide.

Crisotèmide non partecipa l'odio implacabile né la fierezza indomita della sorella. La rimprovera, e la esorta a rassegnarsi alla sorte e obbedire ai piú forti. Segue un aspro contrasto fra le sorelle, durante il quale Crisotèmide annunzia che Egisto e la madre vogliono imprigionare la ribelle Elettra, e che la madre, sbigottita da un sogno, ha inviato lei, Crisotèmide, a porgere offerte alla tomba di Agamènnone. Elettra riesce a dissuaderla da tale offerta. «Pensa se possa riuscire gradita a nostro padre! Sperdila ai venti: e offri sulla tomba un ricciolo mio ed uno tuo.» Crisotèmide si convince, e parte, raccomandando il segreto.

Breve canto del coro; e giunge Clitennestra, che rivolge súbito asprissime rampogne ad Elettra perché la diffama. Si giustifica poi del suo misfatto, e dice che uccidendo lo sposo fu nel suo pieno diritto. Elettra confuta ad una ad una le sue ragioni. E dopo i due discorsi, il contrasto infittisce, sinché le due donne si rivolgono gravissime ingiurie.

Elettra tace, e Clitennestra offre un sacrificio ad Apollo, pregandolo di lasciar sempre a lei il dominio nella reggia degli Atridi.

E qui giunge il pedagogo di Oreste, e narra a Clitennestra la finta morte del figlio. Quella gioisce, Elettra dispera. E al fine del lungo racconto, la regina fa entrare nella reggia il messaggero della notizia che le ha restituita la calma.

Rimasti Elettra ed il coro, intonano una lamentazione per la morte del caro perduto. Ma

giunge improvvisamente, tutta festosa, Crisotèmide. Sulla tomba del padre ha visto libagioni, fiori, un ricciolo. Non può essere che non sia giunto Oreste. — Se non che, Elettra la disinganna. Oreste è morto. E perché dunque non c'è piú da sperare in lui, a loro due figliuole spetta la vendetta del padre. Esse devono uccidere Egisto: ed enumera tutte le ragioni per cui tale azione è necessaria ed opportuna.

Ma Crisotèmide non acconsente, oppone argomento ad argomento, la dissuade. Elettra si irrigidisce nella sua ferrea volontà: onde scoppia un terzo contrasto, aspro anche questo di amare pungenti parole.

E dopo un altro intermezzo del coro, giunge Oreste, reggendo un'urna, nella quale dice di recar le ceneri d'Oreste spento. Elettra stringe al seno le triste reliquie, e rompe in parole cosí commoventi, che Oreste non può resistere a lungo, e si fa riconoscere. Un duetto lirico contiene le espansioni dei due fratelli.

Ma sopraggiunge il pedagogo, a turbarli e rimbrottarli aspramente. Essi perdono il tempo in parole, e il pericolo stringe d'ogni parte, e il momento è opportuno: nella reggia nessuno sospetta, e Clitennestra è sola. Si affrettino.

E si affrettano; ma non tanto che Elettra non dimandi chi è il pedagogo, e non si abbia cosí una scena episodica di riconoscimento.

Entra Oreste, breve canto del coro, e dall'interno si levano ripetute grida di Clitennestra. Esce Oreste, e ne annuncia la morte. Si vede venir da lungi Egisto. Oreste si apparta. Egisto chiede se è vera la notizia della morte di Oreste, Elettra risponde che sí, che anzi è lí il cadavere, coperto da un velo. Egisto

si avvicina, e in quella si mostra Oreste, scuopre il cadavere, che si vede essere di Clitennestra, afferra il nemico, e lo trascina dentro, per sgozzarlo dove fu ucciso il padre suo.

★

Di fronte alla drammaturgia eschilea, ravvisiamo facilmente alcuni tratti caratteristici.

Innanzi tutto, la moltiplicazione dei personaggi. Uno di essi, Crisotèmide, preso dalla tradizione mitica, ma adibito ad un ufficio che il mito non gli assegnava: l'altro il pedagogo, inventato di sana pianta.

E accanto, e conseguente a questa moltiplicazione di personaggi, abbiamo una moltiplicazione di episodî, non suggeriti dal mito: quali, per esempio, il disegno di Elettra di uccidere Egisto, essa sola e la sorella, e il conseguente duro contrasto, e il riconoscimento del pedagogo.

Né gli episodî si svolgono piú, come in Eschilo, rettilinei. Anzi si intrecciano con molto artificio, in maniera da produrre qualche sorpresa anche negli uditori già edotti perfettamente della materia tradizionale.

Tale moltiplicazione e invenzione ed intreccio di personaggi e di episodî, si riscontra in tutta l'opera di Sofocle, e riesce uno dei suoi lineamenti caratteristici. Noi non conosciamo tutta la materia epica ed epico-lirica dalla quale Sofocle trasse gli argomenti per le sue tragedie. Ma credo che difficilmente essa poté contenere l'amore di Antigone per Emone, figlio

di Oreonte (amore che costituisce uno dei nuclei e il germe della catastrofe nell'*Antigone*); o le astuzie di Ulisse e il traviamento e il ravvedimento di Neottolemo nel *Filottete;* o la morte di Edipo in Atene e la lotta fra Oreonte e Teseo nell'*Edipo a Colono*. Queste situazioni, insieme con molte altre, furono create da Sofocle, per arricchire la materia del dramma secondo una sua nuova concezione.

Nuova concezione il cui perno risiede in un altro elemento che abbiamo anche visto largamente esemplificato nell'*Elettra:* ed è il contrasto. Nella *Elettra* ce ne sono tre. E se facciamo sfilare tutti i drammi di Sofocle, in tutti troviamo contrasti.

E non solo contrasti da persona a persona. Troviamo anche schemi piú complicati, con raddoppî da una parte o dall'altra: e piú specialmente caratteristiche certe forme in cui, dietro al contrasto principale, diciamo fra A e B, si sviluppano contrasti secondarî. Ossia, una parte collegata con A contro B, si trova a sua volta in dissidio con A. Nell'*Aiace,* Menelao, Ulisse ed Agamènnone sono uniti contro Aiace e contro Teucro. Ma all'ultimo momento, Ulisse prende le difese di Teucro contro i proprî amici. Nell'*Antigone,* cozzano Creonte ed Antigone. Ma poi, Creonte contrasta a sua volta col proprio figlio Emone, e Antigone lotta fieramente con la sorella Ismene. Nel *Filottete,* Ulisse e Neottolemo sono collegati contro il povero derelitto. Ma alla fine, Neottolemo si ribella ad Ulisse, e fra i due si accende un violentissimo contrasto.

E cosí è dappertutto e ad ogni momento. Da ogni punto delle azioni di Sofocle pullula un con-

trasto. Questo è il cardine, questa è la scoperta della drammaturgia di Sofocle.

A questo punto potrà balenare l'obbiezione che, in fondo, contrasti esistono anche in Eschilo. In realtà, contrasti esistono dovunque esistono eventi umani: e però la materia mitica presentava contrasti, che, naturalmente, tornano anche nei drammi di Eschilo. Però Eschilo non si ferma di preferenza su quelli, non li sfrutta, par quasi che talora li sfugga. Quale intimo cozzo piú duro che fra Clitennestra ed Agamènnone, fra Elettra e Clitennestra, fra Eteocle e Polinice? Ma in Eschilo non li vediamo contendere a parole. O il contrasto è evitato, o si svolge in poche battute. Un odio mortale separa Clitennestra e sua figlia Elettra; ma nelle *Coefore* attendiamo invano che le due donne si incontrino sulla scena.

Quei contrasti sono invece i punti sui quali Sofocle si ferma con predilezione. Li afferra, li svolge. Poi indaga quali altri contrasti si possano con ovvia induzione far scaturire dalla materia mitica. E se questa non offre addentellati, inventa episodî e intrecci che ne giustifichino l'introduzione. Né si potrebbe dichiarare ingiustificata né fatua questa passione per la sua scoperta. In realtà, se cerchiamo a fondo la essenza del contrasto, vediamo che questo è l'anima stessa del dramma.

I personaggi eschilei, abbiamo detto, discutono poco. Hanno segnato ciascuno il suo cómpito fatale, e verso quello muovono con la inflessibilità di forze naturali, travolgendo facilmente ogni ostacolo che sbarri la via. Cosí non c'è vero urto di volontà che modifichi gli eventi. E i personaggi sembrano tutti vera-

mente mossi dal poeta. Non hanno ancora l'aria di camminar liberi.

Nel contrasto, invece, le volontà si manifestano, si esasperano, mandano faville nell'urto. Appaiono, nelle parole, via via, i motivi delle azioni, queste non sembrano piú prestabilite ed imposte, bensí rampollano col procedere degli eventi. I personaggi divengono realmente vivi, i fili spariscono, appaiono gli uomini, non piú i fantocci. Liberati dalla placenta dell'epica, che li teneva tuttavia impigliati nella drammaturgia d' Eschilo, eccoli infine assurti a vera indipendente vita drammatica.

E a questo punto possiamo caratterizzare la posizione di Sofocle rispetto al mito. Eschilo, dicemmo, si affiggeva in esso per inquadrarne fedelmente il contenuto entro le nuove belle sagome della tragedia ditirambica. Si aveva con lui il dramma in servigio del mito.

Sofocle invece studia la materia mitica, e ne ricava alcuni elementi in funzione e in servigio di una sua nuova concezione, modificando ed aggiungendo elementi che si prestano a meglio comporre la nuova forma. Con lui abbiamo il mito in servigio del dramma.

Abbiamo detto che il contrasto è il germe d'ogni futuro svolgimento drammatico. Ma bisogna fin d'ora aggiungere che la drammaturgia sofoclea contiene anche il germe d'un male che contamina poi tutta la tragedia greca, e dal quale neppure Eschilo va interamente immune.

Prendiamo il contrasto già ricordato fra Elettra e Clitennestra. E anziché la traduzione, vediamone uno schema analitico, che renderà piú evidente il suo carattere.

Parla prima Clitennestra, per giustificarsi. E dice: « Ammetto di avere ucciso Agamènnone. Ma non l'ho ucciso io, bensí la giustizia. Egli infatti immolò tua sorella Ifigenia. Perché la immolò? Per compiacere Menelao. Menelao fece la spedizione per vendicare il rapimento d'Elena. Non era piú giusto uccidere Elena o, se non Elena, i figli di Menelao? »

Ed Elettra risponde:

« Prendo nota che ammetti l'uccisione. Ma è falso che tu l'abbia ucciso per vendicare Ifigenia; perché avevi già un amante con cui tuttora convivi. Agamènnone dové sacrificare Ifigenia, non per compiacere Menelao, ma perché Artemide era sdegnata contro lui, che l'aveva offesa (e narra lungamente come). La legge del taglione non la puoi invocare: altrimenti, tu dovresti morire per prima. Se sei tanto tenera per i tuoi figli, come va che adesso trascuri quelli avuti da Agamennone, ed ami invece quelli procreati col tuo drudo? Sarà anche questo un far le vendette d'Ifigenia? »

La confutazione di Elettra è stringente. Ma ciascuno intende che questo è un dibattito intellettuale, e non già passionale: da tribunale piuttosto che da tragedia. E durante il discorso, in sé bello, della fanciulla, ci sentiamo come stretti in una atmosfera di falsità, che si dissipa solo quando le due donne vengono a minuto e crudo contrasto di dure parole, in cui la verità torna ad effondere la sua fulgida luce.

Converrà almeno accennare che a conferire

tal carattere avvocatesco al contenuto dei contrasti contribuí senza dubbio il fanatismo incredibile degli Ateniesi per tutto ciò che fosse tribunale e vita avvocatesca.

Ma a spingere Sofocle su questa via dové contribuire anche un'altra sua dote eminente: la eloquenza.

Tutti gli artisti scelgono volentieri i *partiti* meglio confacenti alle loro qualità. Sofocle sapeva comporre meravigliosi discorsi: e non è da stupire che indulgesse alle situazioni che meglio si prestassero a far rifulgere questa sua qualità. E mi sia lecito frangere un po' l'ordine della esposizione, per recare una scena dell'*Edipo re*, nella quale piú brilla, e in piú varî atteggiamenti, l'eloquenza di Sofocle. — L'oracolo di Delfi ha detto che la peste incombente su Tebe cesserà quando si trovino e si puniscano gli ignoti assassini del re Laio. E il nuovo re, Edipo, lancia al popolo questo bando.

EDIPO
al popolo.

Tu implori: ed otterrai, sol che tu voglia
prestare orecchio ai miei consigli, e accoglierli,
ed il morbo curar, quello che implori:
un conforto dei mali, ed un sollievo.
Odili or tu: ché, del misfatto ignaro,
e d'ogni voce, andrei poco lontano,
se qualche indizio non potessi cogliere.
Fra i cittadin di Tebe ultimo io giunto,
a voi tutti, o Cadmèi, questo proclamo.
Chi di voi sa da quale man fu spento
Làio, figlio di Làbdaco, gl'impongo
che tutto a me disveli. E se l'accusa
contro sé stesso alcun per tema asconde,
sappia che nessun male ei patirà,
e illeso andrà da questo suolo in bando.

Se d'altra terra poi fu l'assassino,
chi lo conosce, non sia muto: avrà
da me compenso, e grazia avrà per giunta.
Ma se tacete, o se, temendo alcuno
per l'amico o per sé, spregia i miei detti,
oda ciò ch'io farò, dalla mia bocca.
Quell'uom, qualunque ei sia, pongo divieto
che alcun di questa terra onde ho l'impero
ed il trono, lo accolga, o gli favelli,
o delle preci e delle offerte ai Numi
partecipe lo renda, o gli ministri
l'acqua lustral; ma lungi d'ogni tetto
lo respingano: ch'egli è la sozzura
nostra, come l'oracolo del Nume
di Pito or ora ha disvelato a me.
Tale alleato al dèmone ed all'uomo
assassinato io sono. E impreco a quegli
che il misfatto compié, sia solo, sia
con altri molti, che la trista vita
senza fortuna tristamente triboli.
Impreco a me, se nella casa mia
egli vivesse, ed io conscio, che quanto
sopra agli altri imprecai piombi su me.
Questo a voi tutti che facciate impongo,
per me stesso, pel Dio, per questa terra
senza piú frutti, senza iddii perduta.
Ché se pure sospinti a questa caccia
non ci avesse un Celeste, inespïato
lasciar non dovevate un tale scempio
d'un eroe, d'un sovrano ottimo ucciso,
bensí chiarirlo. Ed or, poi che le redini
ch'ei già reggeva, io reggo, ed il suo letto
posseggo, e la sua donna; e i figli miei
comuni avrei coi figli suoi, concetti
da un medesimo grembo, ove il suo talamo
fosse stato fecondo — ma su lui
balzò la mala sorte —; ora per lui
come pel padre mio combatterò,
ogni via cercherò, tentando cogliere
chi le man' tinse nel sangue di Laio.

E a chi recalcitrasse, i Numi imploro
che né messe la terra a lor, né pargoli
diano le spose, ma li strugga il male
ch'ora ci preme, o, se ve n'è, piú acerbo.
E voi tutti, Cadmei, cui grati giungono
questi miei detti, assista la giustizia;
e con voi sempre tutti i Numi siano.

CORIFEO.

A parlar mi costringe il tuo scongiuro:
Signore, parlerò. Non io l'uccisi,
né so mostrarti chi l'uccise. Apollo
che tal ricerca impose, egli doveva
significare chi compié lo scempio.

EDIPO.

Tu dici il giusto; ma nessun degli uomini
può costringere i Numi, ove non vogliano.

CORO.

Credo opportuno un'altra cosa dirti.

EDIPO.

E se una terza n'hai, non trascurarla.

CORO.

So che Tiresia ciò che vede Apollo
anch'egli vede: oh Sire, chi l'interroghi
ben chiaro può saper tutto ch'ei brami.

EDIPO.

Neppure questo io trascurai. Mandati
ho, per consiglio di Creonte, a lui
due messi; e mi stupisce il suo ritardo.

CORO.

Erano l'altre voci antiche e vane.

EDIPO.

Quali? Ogni motto investigare io voglio.

CORO.

Da viandanti ucciso lo dicevano.

EDIPO.

L'ho udito anch'io. Ma chi ciò vide, ov'è?

CORO.

Se pur gli resta in cuor timore, udendo
i tuoi scongiuri, non potrà resistere.

EDIPO.

Non teme i detti chi mal far non teme!

CORO.

Ma giunge qui chi può scoprirlo. Vedi:
il profeta divino qui conducono
che in cuore insito ha il ver, solo ei fra gli uomini.

Guidato per mano da un bambino, s'avanza Tiresia,
il profeta cieco.

EDIPO.

Tiresia, oh tu che penetri ogni cosa
palese o arcana, terrena o celeste,
Tebe, tu ben lo sai, se pur non vedi,
da che morbo è percossa. Or noi te solo
scorgiam patrono e salvatore. Apollo,
se i Numi ancor non te l'han detto, a noi
diede responso che da questo morbo
solo abbiamo uno scampo: ove, scoperti
quelli che ucciser Laio, li uccidessimo,
o dalla terra in bando li cacciassimo.
Or degli alati non voler negarci
il responso, o se tu della profetica
arte conosci altro sentiero. Salva
te stesso, e Tebe, salva me, distruggi
ogni contagio del defunto. Siamo
nelle tue mani. E dar soccorso quanto
s'abbia o si possa, è la piú nobile opera.

TIRESIA.

Ahi, ahi! Sapere quanto è duro, quando
a chi sa nulla giova! Io ben sapevo,
ed obliai. Venir qui non dovevo!

EDIPO.

Che c'è? Cosí scorato fra noi giungi?

TIRESIA.

Lasciami andare! Ci sarà piú facile
compier cosí, tu ed io, la nostra sorte.

EDIPO.

Non parli giusto; e la città non ami
che ti nutrí, se tal responso neghi.

TIRESIA.

Inopportuno giunge il tuo discorso,
anche per te: lo stesso non mi accada!

EDIPO.

Tu che sai, per gli Dei, non ti schermire!
C'inginocchiamo tutti innanzi a te.

TIRESIA.

E tutti siete dissennati! I mali
miei non dirò: ché i tuoi svelar dovrei!

EDIPO.

Che parli? Sai, ma non vuoi dire, e noi
tradir disegni, e la città distruggere?

TIRESIA.

Né te né me crucciare io voglio. A che
domandi invano? Io nulla ti dirò.

EDIPO.

Un cuor di pietra muoveresti a sdegno,
tristo fra i tristi! Vuoi dunque parlare?
Non ti commuovi? Resti inesorabile?

TIRESIA.

L'ostinatezza mia biasimi! Quella
che alberghi in cuor, non vedi, e me rampogni.

EDIPO.

Chi le parole udendo con cui spregi
questa città, non salirebbe in ira!

TIRESIA.

Il male, anche s'io taccio, esito avrà.

EDIPO.

Quello che seguirà svelami dunque!

TIRESIA.

Oltre non parlerò! Sappilo, e accenditi
sin che tu vuoi, dell'ira piú selvaggia.

EDIPO.

Nulla posso tacer, tant'ira m'arde,
di ciò che sento. Io penso che il misfatto
abbia tu concepito, ed eseguito,
tranne che di tua man colpire, in tutto!
Ché se avessi la vista, io ben direi
ch'opera di te solo è questo scempio.

TIRESIA.

Davvero? Io d'obbedir t'intimo al bando
ch'ài promulgato; e che da questo giorno
non rivolga parola a me né a questi:
ché tu di Tebe sei l'empia sozzura!

EDIPO.

Queste parole spudoratamente
cosí tu lanci; e speri irtene salvo?

TIRESIA.

Salvo già sono! È la mia forza il vero.

EDIPO.

Chi te l'apprese? L'arte tua non già!

TIRESIA.

Tu: che contro mia voglia a dir m'hai spinto.

EDIPO.

Che mai? Vo' meglio apprenderlo. Ripetilo!

TIRESIA.

Che mi cimenti a dir? Non hai compreso?

EDIPO.

Non tanto ch'io creda sapere. Parla!

TIRESIA.

Dico che tu sei l'uccisor che cerchi.

EDIPO.

L'oltraggio addoppi? Ah, non ti farà prò!

TIRESIA.

Vuoi sdegnarti ancor piú? Ti dico il resto?

EDIPO.

Fin che tu vuoi: saran parole al vento!

TIRESIA.

Coi tuoi piú cari in turpe intimità
vivi, e nol sai: né il male ove sei scorgi.

EDIPO.

Pensi ancora insultarmi, e andarne lieto?

TIRESIA.

Certo: se pure ha qualche forza il vero.

EDIPO.

Sí, l'ha; ma non per te: tu ne sei privo:
cieco di mente sei, d'occhi e d'orecchi.

TIRESIA.

Misero te, che a me rinfacci quanto
presto ciascuno a te rinfaccerà!

EDIPO.

Tutta una notte è la tua vita: e me
danneggiare non puoi, né alcun veggente.

TIRESIA.

Fato non è che per mia man tu cada:
Apollo basta, ch'à di ciò pensiero.

EDIPO.

È di Creonte questa trama, o tua?

TIRESIA.

Non Creonte: sei tu la tua rovina!

EDIPO.

Oh ricchezza, oh potere, arte che l'arte
superi nella troppo invida vita!
Quanto livore presso voi s'accoglie,
se per questo poter che in man mi diede
la città, né lo chiesi, ora Creonte,
il fido, il vecchio amico, occultamente
s'intrude, e vuole espellermi, e suborna
questo stregone, cucitor d'insidie,
ciurmador frodolento, che ben vede
solo nel lucro, ed è cieco nell'arte!
Tu saggio vate? Ed in che, dunque? Dimmelo!
Dimmi, perché quand'era qui la cagna
cantatrice d'enigmi, alcuno scampo
non trovasti ai Tebani? E sí, l'enigma
non era tal che lo sciogliesse il primo
giunto! Occorreva l'arte del profeta!
Ma tu non dagli uccelli e non dai Numi
trar sapesti presagio. Io giunsi, invece
io, che nulla sapevo, Edipo; e muta
la resi; e non il volo degli uccelli,
ma il senno mio mi fu maestro. E tu
a scacciare quest'uomo ora t'adoperi,
per la speranza di seder vicino
al soglio di Creonte? A calde lacrime
tu col complice tuo purgar dovrete
la sozzura di Tebe. E se decrepito
non ti vedessi, i patimenti conscio
di quanto sei ribaldo ti farebbero.

CORIFEO.

Le sue parole, le parole tue,
figlie dell'ira a noi sembrano, Edipo.
E non l'ira or ci serve; anzi cercare
che i responsi del Nume abbiano effetto.

TIRESIA.

Sebben sei re, ben giusto è ch'io risponda

come tu mi parlasti: io n'ho diritto:
ché non tuo servo, ma d'Apollo io sono,
né mio patrono sarà mai Creonte.
E poi che tu vituperi la mia
cecità, parlerò. Tu aperti hai gli occhi,
eppur non vedi in che sciagure sei,
né dove abiti, né chi sono quelli
che vivono con te. Dimmi: sai forse
da chi sei nato? Dei tuoi cari, o vivi
sopra la terra, o già sotterra, tu
sei l'inimico, e non lo sai. Da questa
terra, col piè terribile, una duplice
maledizione via ti spingerà:
del padre e della madre. E tu che vedi
ora la luce, buio sol vedrai.
Qual terra non sarà porto ai tuoi ululi,
qual Citerone non li echeggerà,
quando saprai le nozze a cui ti spinse
prospero vento in questa casa, a cui
approdar non dovevi! E la congerie
non sai degli altri mali, onde tu sei
reso pari a te stesso, e ai figli tuoi.
Ed ora, su, Creonte e il labbro mio
brutta di fango! Ché sterminio piú
turpe del tuo, niun patirà degli uomini.

EDIPO.

Tanto udir da costui sopporterò?
Vattene alla malora! Non ti sbrighi?
Fa' la strada ch'ài fatto! Torci il piede
lungi da questa casa! Via di qui!

TIRESIA.

Se tu non mi chiamavi, io non venivo.

EDIPO.

Che parlassi da pazzo io non credevo:
difficilmente allor t'avrei chiamato.

TIRESIA.

Tale io mi sono: a te sembro demente;
ma savio parvi a chi ti generò.

EDIPO.

A chi? — Rimani! Chi mi generò?

TIRESIA.

Questo giorno ti dà padre e rovina.

EDIPO.

E sempre detti oscuri! E sempre enimmi!

TIRESIA.

A scioglierli non sei tu valentissimo?

EDIPO.

Ove grande mi vedi, ivi mi oltraggi.

TIRESIA.

La tua destrezza fu la tua rovina.

EDIPO.

Se la città salvai, poco m'importa.

TIRESIA.

E dunque, io vado. — Tu, fanciullo, guidami.

EDIPO.

Guidalo via, sí! Standomi fra i piedi
m'annoi! Se vai, non mi darai piú cruccio.

TIRESIA.

Senza temere il tuo cipiglio, ho detto
ciò per cui venni: ché modo non hai
di farmi male. Ora parto e ti dico:
l'uom che cercando vai, spacciando bandi
per la morte di Laio, e minacciando,
quell'uomo è qui: metèco e forestiere,
ora si crede; e invece si vedrà
ch'egli è tebano: né di tal ventura
s'allegrerà; ché da veggente fatto
cieco, da ricco povero, tentando
il suolo col bordone, andrà fuggiasco
sovra terra straniera; e si vedrà
che vive insieme ai figli suoi, fratello
e padre; insieme con la donna ond'egli

nacque, figliuolo e sposo; e ch'è del padre
suo l'assassino, e nel suo solco semina.
Entra, e rifletti a questo: e se mi cogli
ch'abbia detto menzogna, di' che nulla
piú dell'arte profetica io non so.

Tiresia s'allontana. Edipo rientra
nella reggia.

★

Abbiamo visto che con Sofocle il dramma si arricchisce di persone.

A noi avvezzi alle lunghe sfilate di personaggi dei drammi moderni, sembra un po' strana la solennità con cui la tradizione riferisce la notizia che Eschilo aggiunse un secondo personaggio, e Sofocle un terzo all'unico attore della primitiva tragedia dionisiaca. Ci voleva tanto?

Ma in realtà, per un poeta greco, aggiungere un secondo o un terzo personaggio all'unico che dialogizzava col coro, significava passare, per la prima volta, dal duetto al terzetto e al quartetto. E ciascuna di queste forme esigeva una tecnica speciale. Condurre un terzetto e un quartetto, non significava soltanto mettere in scena tre o quattro personaggi; bensí disporre le loro battute in maniera che ciascuna arrivasse al punto giusto, si intrecciasse bene con le altre, contribuisse al massimo dell'effetto.

Nel dramma greco, che, come abbiamo detto, fu plasmato in ogni sua parte dalle forme musicali, anche la tecnica di questi terzetti e quartetti si sviluppò su una linea musicale. Sofocle

ne divenne presto virtuoso. Qui recherò due esempî, un terzetto, e un quartetto, che renderanno evidenti, il primo il carattere misurato e musicale di queste forme, l'altro l'abilità di Sofocle nell'intrecciare le varie parti.

Il terzetto, brevissimo, è della *Elettra*, quando il pedagogo reca la falsa notizia della morte di Oreste. Personaggi, il pedagogo, Elettra, Clitennestra.

PEDAGOGO.

Oreste è morto. In breve io dò l'annunzio.

ELETTRA.

Ahi! Questo dí la mia rovina segna!

CLITENNESTRA.

Che mai, che dici? — Non badare a questa.

PEDAGOGO.

Che Oreste è morto, dissi. Or lo ripeto.

ELETTRA.

Son morta, oh me tapina, son finita!

CLITENNESTRA.

Tu pensa ai câsi tuoi. Tu, forestiere,
dimmi la verità. Come morí?

Ed ecco il quartetto dell'*Edipo a Colono*. Edipo, bandito da Tebe per opera del cognato Creonte, è giunto a Colono, vicino ad Atene, con la figlia Antigone, e si è posto sotto la protezione del re Teseo. Ma giunge l'altra sua figlia, Ismene, a dirgli che Creonte verrà a riprenderlo, perché l'oracolo ha detto che la terra in cui sarà sepolto Edipo non potrà mai essere conquistata da nemici. E infatti, poco dopo giunge Creonte, e tenta di convincere Edipo a seguirlo; e non riuscendo nel proprio intento, ordina ai

suoi satelliti di impadronirsi di Antigone, e di trascinarla via. Edipo e il coro, composto di terrazzani, si oppongono; e si sviluppa il quartetto. Creonte ha messe le mani su Antigone.

EDIPO.

Atene, Atene!

CORO
a Creonte.

Che fai, straniero? Vuoi lasciarla? O súbito
proverai queste mani.

CREONTE
al Coro.

Férmati!

CORO.

No, sin che ciò disegni!

CREONTE.

Se ancor mi tedî, avrai da far con Tebe!

EDIPO.

Predetto io pur l'avevo!

CORO.

Via lè mani
togli dalla fanciulla!

CREONTE.

Non dare ordini
a chi non è tuo servo!

CORO.

Di lasciarla io ti impongo.

CREONTE
ad Antigone.

E a te d'andare.

CORO.

Correte qui, correte, oh terrazzani!

Contro la mia, la mia città, s'adopera
la forza! Qui, correte al mio soccorso!

ANTIGONE.

Ospiti, ospiti, ahimè, via mi trascinano!

EDIPO.

Oh figlia, dove vai?

ANTIGONE.

Son tratta a forza!

EDIPO.

Figlia, le mani porgimi.

ANTIGONE.

Non posso!

CREONTE.

Vi spicciate a condurla?

ANTIGONE
sparendo.

Ahimè tapina,
Ahimè tapina!

Basta immaginare questo quartetto nella sua attuazione, per intendere quanto la nuova drammaturgia di Sofocle, dal lato della vita scenica, si avvantaggi sulla grandiosa e semplice drammaturgia di Eschilo.

E veniamo al punto capitale, quello in cui evidentemente converge l'interesse, cúlmina la maestria e il genio di Sofocle: la scultura dei caratteri.

Dicemmo che Sofocle, specie nel primo periodo, sente l'influsso di Eschilo. E tale influsso si rivela

anche nella pittura dei caratteri, nella etopèa. Anche in Sofocle troviamo tracce di quella concezione rigida, e, dicemmo, statica, di concepire i caratteri. Anzi, movendo su questa linea, Sofocle, come tutti gli imitatori, rincara sulla formula del maestro, strafà, e non riesce convincente. Prendiamo un paio di esempî. La Clitennestra che egli ci presenta nella *Elettra,* è modellata evidentemente su quella di Eschilo, è altrettanto feroce, altrettanto inaccessibile ai rimorsi, altrettanto cinica. Ma nella manifestazione di questi perfidi sentimenti, eccede ogni misura. Ha istituito danze e sacrificî proprio nell'anniversario dell'assassinio di Agamènnone (v. 278). Cuopre di contumelie Elettra perché piange il padre (289), e perché ha salvato Oreste (295). Quando le annunciano la morte del figlio, non trova una parola di rimpianto (673), ma chiede súbito la certa notizia del fatto, e dichiara che solo adesso dormirà sonni tranquilli (773). — Ora questi eccessi non persuadono, non commuovono. Una madre simile è un mostro che esce da tutte le leggi umane, non interessa piú. La ipocrisia della Clitennestra di Eschilo è un velo che nasconde una bruttura forse maggiore, ma che non esclude recisamente la donna efferata dalle possibilità umane.

Cosí pure è soverchia la rigidezza di Antigone verso Ismene. Antigone è decisa a sacrificar la vita, pur di dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice. Ismene è meno eroica, titubа, si rifiuta. Antigone inveisce contro lei, e sta bene. Ma poi, quando Antigone viene scoperta, e sta per essere condannata, Ismene diventa anch'essa eroica, pronta ad affrontar la morte con la sorella diletta. Ma questa se-

guita a respingerla ferocemente, con aspre e dure parole. Perché? Non si vede la ragione di tale inflessibilità. E, anche una volta, non si rimane convinti.

Ma di fronte a tale concezione del carattere tragico, che esalta la coerenza sino alla rigidità, ne troviamo in Sofocle un'altra, ben diversa, e tipica della sua drammaturgia. La vediamo balenare già nel piú antico dei drammi sofoclei giunti sino a noi, nell'*Ajace*; e in un atteggiamento speciale, strano, che direi quasi di sperimento.

La favola dell'*Ajace* è assai nota. Quando Achille cade, Ajace ed Ulisse accorrono per impedire che i nemici catturino il cadavere dell'eroe. Ajace sostiene l'impeto dei nemici, Ulisse porta in salvo il cadavere. Sorge allora tra i capitani greci una contesa. A quale dei due spettano le armi di Achille? Con insigne ingiustizia, per opera degl'intrighi di Agamènnone, di Menelao e dello stesso Ulisse, le armi vengono aggiudicate a quest'ultimo.

Ajace, per la insopportabile amarezza, è colto da un accesso improvviso di follía, piomba sulle greggi del campo, e ne fa strage, credendo di sterminare i suoi nemici. Quando rinsavisce, e vede l'errore commesso, si determina al suicidio. Il suo discorso al figliuolo, nel quale dà addirittura disposizioni testamentarie, non può lasciare verun dubbio in proposito, né agli spettatori, né ai nocchieri di Salamina, suoi compagni, che formano il coro.

Se non che, poco dopo esce, e fa tutto un altro discorso. «Io — dice — son rimasto commosso dalle parole della mia donna. Seppellirò la mia spada, e d'ora in poi rispetterò i piú forti di me, gli Atridi. Finora nella vita m'ero

condotto male: non bisogna avere amicizie e inimicizie recise: bisogna considerare gli amici come se potessero divenire nemici, e i nemici come se potessero divenire amici. »

Tutto il ragionamento discorda dal generoso animo d'Ajace. E specie la massima ultima, turpissima. E infatti è detta con sarcasmo; e piuttosto che accomodarsi alle viltà della vita, Ajace si uccide.

Se non che, si domanda invano il perché di quella finzione. Ajace non ne aveva punto bisogno. Anzi, già immaginare che egli abbia potuto escogitarla, contraddice alla generale concezione del suo carattere.

Ma non voglio davvero fare il processo alle intenzioni di Sofocle. Mi importa di osservare che qui abbiamo, e, ripeto, quasi parrebbe in via d'esperienza, un atteggiamento caro a Sofocle, e caratteristico della sua psicologia: il tramutare di stato d'animo.

Nell'*Antigone,* Creonte è da prima durissimo, implacabile contro la fanciulla che ha osato violare il suo bando e dar sepolcro al cadavere di Polinice. Ma quando poi giunge Tiresia ad ammonirlo che egli ha male operato, non si irrigidisce, anzi alla fine ascolta i consigli del coro, obbedisce alle parole del vecchio profeta; e dà ordine che si seppellisca il cadavere, che si liberi Antigone. Trova la fanciulla già spenta, e il figlio suo Emone che sta per uccidersi sul corpo dell'amata. Ed egli, che prima aveva respinto anche il figlio con fierissime parole, ora si abbassa a scongiurarlo. E quando anche questi, e poi la madre di lui, la propria moglie, si son dati la morte, rompe in un lunghissimo pianto, rivolgendo contro

sé stesso le accuse piú amare, e dichiarandosi infine dissennato.

Vediamo Neottolemo nel *Filottete*. Si ricorda la favola. Quando i Greci, navigando verso Troia, fecero una sosta nell'isola di Lemno, Filottete, punto da un aspide al piede, a causa del pestilenziale fetore della sua piaga, fu lasciato solo nell'isola, per consiglio specialmente di Ulisse, e per ordine di Agamènnone e di Menelao.

Intanto i Greci non riescono ad espugnare Troia, e l'oracolo svela che riusciranno solo quando tornerà Filottete col suo arco.

Allora Ulisse e Neottolemo vanno nell'isola per ricondurre l'abbandonato. Bisogna ricorrere all'astuzia, ché di buona voglia non verrebbe. E siccome non si fiderebbe di Ulisse, questi induce Neottolemo ad una trama frodolenta, in séguito alla quale il misero Filottete dovrà essere privato dell'arco, unica sua difesa, unico mezzo della sua sussistenza.

Neottolemo, il figlio di Achille, è però d'animo generoso e leale. E quindi, la via subdola che Ulisse ha scelto per trionfare di Filottete, gli repugna. E sin da principio oppone obiezioni e recalcitra (86): «Le cose che m'indignano a udirle, figlio di Laerte, aborrisco poi compierle. Non è mia indole ricorrere a male arti: né mia, né di chi mi diede la vita. Quest'uomo son pronto a prenderlo con la forza, ma non già con la frode. E preferisco operare onestamente e non riuscire, anziché conseguire l'intento con male azioni».

L'abilissimo Ulisse adopera tutta la sua sottigliezza per convincerlo. E il giovinetto, sebbene ímpari a questa lotta, seguita ad interpungere il suo discorso di obiezioni ed opposizioni.

« Imponimi qualsiasi altro obbligo, e non la menzogna! » — « Perché non tentare di convincerlo, invece d'ingannarlo? » — « Non ti sembra turpissima cosa la menzogna? »

Ma la sua inesperienza dialettica deve infine cedere alle argomentazioni dello scaltrissimo tentatore; sicché s'induce all'azione vergognosa, con parole che dimostrano però chiaro come nel profondo dell'animo egli non sia né convinto, né tranquillo: « E sia: bandirò ogni pudore, e farò quello che dici ».

E infatti, trae nell'inganno il misero Filottete. Si presenta a lui, si svela per quello che è veramente, Neottolemo figlio di Achille, e gli fa credere che abbia abbandonato il campo dei Greci per un grave sopruso patito. Acquistata la sua fiducia, promessogli di ricondurlo in patria, riesce perfettamente nell'intento. Già Filottete gli ha consegnato l'arco, già lo segue verso le navi, quando la coscienza turbata strappa al giovine una esclamazione. « Ahimè! E adesso, che cosa dovrò fare? »

E alle angosciose domande di Filottete, che a mano a mano viene concependo gravi sospetti, dice esplicitamente tutta la verità. « Nulla ti celerò: conviene che tu venga a Troia, agli Achei, agli Atridi. »

Ai lamenti, alle recriminazioni, ai lagni, alle preghiere di Filottete, si commuove, dubita, sta per cedere.

Leggiamo un brano della scena.

FILOTTETE.

Sii maledetto! — Ah no, prima ch'io sappia
se ti ricrederai! — Se no, ti colga
la mala morte!

CORO.

Che faremo? A te
decidere, o signore: o che partire
si debba, od ascoltar le sue preghiere!

NEOTTOLEMO.

Gran compassione di quest'uomo io provo,
non solo adesso, ma da tempo già.

FILOTTETE.

Abbi pietà di me, figlio, pei Numi!
Non derubarmi! Non far sí che gli uomini
t'abbiano a rinfacciar tanta vergogna!

NEOTTOLEMO.

Che fare? Ahimè! Oh! non avessi mai
lasciata Sciro! Quale cruccio è il mio!

FILOTTETE.

Non sei malvagio, tu! T'hanno istigato
malvagi uomini al male, e t'han mandato.
Ridammi adesso l'arco mio.

NEOTTOLEMO.

Compagni,
che faremo?

Sta per cedere, come si vede. Ma sopraggiunge Ulisse, lo rampogna, lo dissuade. E perché Filottete non si vuole convincere a seguirli, dichiara che di lui non c'è bisogno, che basta l'arco; e trascina via Neottolemo. Ma questi lascia presso Filottete i suoi compagni. Mentre si fanno i preparativi per la partenza, tentino di convincere il misero.

Filottete s'irrigidisce nella sua volontà. Ma ecco torna improvvisamente Neottolemo, seguíto da Ulisse. La lealtà dell'animo suo ha trionfato. Egli restituirà l'arco a Filottete. Gli argomenti di Ulisse non hanno piú efficacia, le rampogne non trovano ascolto, le minacce sono

rintuzzate con piú fiere minacce. Come una lama piegata a forza, il carattere di buona tempra ritorna d'un balzo alla sua prima direzione. E cosí, dinanzi ai nostri occhi, si è svolta, con tutti i suoi particolari, i suoi ricorsi, le sue esitazioni, una vera e propria *crisi di coscienza*. Ripensiamo un momento la rigidità dei caratteri eschilei, e vedremo quanta distanza separi le due arti.

Ho parlato di crisi di coscienza. Tale è infatti, punto per punto, quella di Neottolemo. Ma la moderna o modernissima terminologia non deve indurci in errore. Oggi v'è una drammaturgia e ci sono drammaturgi che sono, per dir cosí, specializzati in tale ramo, del resto interessantissimo, della psicologia drammatica. Ma scopo di Sofocle, evidentemente, non fu quello di dipingere una crisi di coscienza. O, meglio, questo cómpito nella sua drammaturgia era una categoria, rientrava nell'altro cómpito realmente fondamentale e caratteristico, di dipingere anime in continua mobilità. Citiamo ancora un esempio, e per non divagare, prendiamolo ancora dal *Filottete*. Analizziamo il protagonista medesimo.

Filottete è dunque da dieci anni nell'isola deserta di Lemno, dolorando per la sua piaga, procurandosi a stento il vitto con l'arco, soffrendo privazioni d'ogni sorta. A rarissimi intervalli càpita qualche navigante sperso, che però non si assume l'incarico di ricondurlo in patria. Ora ha quasi dimenticata l'effigie umana.

Ed ecco apparire improvvisamente Neottolemo. Vista che già di per sé lo allieta: tanto piú che il giovane e i suoi compagni indossano vestiti di foggia greca.

E Neottolemo parla: è greco! L'animo dell'abbandonato s'empie di gioia per il dolce suono della sua terra.

Oh loquela soave! Oh come è dolce
dopo sí lungo tempo, udir la voce
di un tal uomo! O figliuolo, dimmi, quale
necessità ti spinse qui? Qual brama?
Qual vento, amico piú d'ogni altro?

E apprende allora che è il figlio di Achille, d'un suo prediletto compagno d'armi. Ma Achille è morto. Neottolemo è orfano. Filottete incomincia a sentirsi un po' suo padre; e d'ora in poi non lo chiamerà piú con altro nome che con quello di figlio. E gli narra le sue sciagure, e gli palesa l'odio suo mortale contro gli Atridi e contro Ulisse. E sente che anche Neottolemo è stato offeso mortalmente da quelli — sicché l'odio comune stringe ancora di un anello l'amore che egli va concependo pel giovinetto.

Lo prega allora di ricondurlo in patria; e Neottolemo fa quello che nessuno ha voluto fare: lo ricondurrà.

A questo punto il durissimo Filottete si ammorbidisce, ed ha tocchi tutti tenerezza. Vuole entrare un'ultima volta nella caverna che per tanto tempo ha visto il suo dolore, e vuole che Neottolemo lo accompagni.

Quando poi escono, lo coglie un accesso del male. E sviene, col terrore che Neottolemo possa abbandonarlo. Ma rinviene, e lo trova fedelmente accanto a sé. A questo punto il giovinetto è per lui quasi un dio: egli l'adora. E, con osservazione finissima, Sofocle fa sí che in questa adorazione egli divenga quasi importuno. Neottolemo dice ai suoi compagni che aiutino l'infermo a camminare. Ma Filottete

non vuole, perché teme che il fetore della sua piaga possa disgustarli; e vuole invece appoggiarsi proprio a lui, Neottolemo. È l'esigenza spesso impronta che tutti ci permettiamo verso le persone carissime, per la sicura coscienza che anche noi faremmo per esse gli stessi sacrificî che esigiamo da loro.

Ed ecco, quando nell'animo suo esulcerato dalla malignità umana, indurito dalla lunga solitudine, ha profusa tutta la sua luce questa improvvisa freschissima aurora, ecco il crollo fulmineo, incredibile. Neottolemo è un infame come tutti gli altri, è un mentitore, un traditore. — La desolazione del misero empie anche noi di indicibile angoscia.

Ma neppure in questo sentimento di desolazione rimane fisso l'animo di Filottete. Già nella stessa confessione, e poi nelle esitazioni di Neottolemo, sono i germi di nuovi cambiamenti, di una risorgente speranza. La venuta di Ulisse scancella questa, e fa riavvampare il fuoco non mai spento dell'odio. Sinché, al ritorno ultimo di Neottolemo pentito, dopo una breve fase di incredulità alle sue nuove proteste, l'animo del derelitto si riapre di nuovo alla speranza, poi si adagia alfine nella sicurezza. Ed è qui notevole un altro finissimo tratto. Neottolemo ha già riconsegnato l'arco, però scongiura Filottete di venir di buon grado a Troia. Ma quegli non solo rifiuta, bensí richiama Neottolemo all'integra osservanza delle sue promesse, e vuole essere ricondotto alla sua patria. E non prega piú: ordina. Ma questa esigenza non è tenera, come l'altra. Nelle sue continue esitazioni, Neottolemo ha già svelata una certa abulia. Contro questa batte oramai con tutta

la sua forza il carattere volontario e dominatore di Filottete.

E questa figura illustra dunque, meglio di ogni altra, a quale scopo supremo convergono insieme il genio oscuro o semicosciente, e la lucida coscienza artistica di Sofocle: a rappresentare i movimenti, la intima vita delle anime. Dalla psicologia statica di Eschilo, siamo qui ad una psicologia intimamente dinamica. Cosí la essenza medesima della drammaturgia è profondamente mutata. Obbietto suo principale non sono piú le visioni sceniche, bensí le passioni e i sentimenti dei personaggi. L'azione è nell'animo di questi, e non piú sulle tavole sceniche. Questa è la formula, in questo risiedono il carattere specifico, la grandezza, il fascino, la perenne attualità dell'arte di Sofocle.

Ora v'è un soggetto in cui tale formula trovava la perfetta sua applicazione: la favola d'Edipo. E l'*Edipo re* è il capolavoro di Sofocle, e, per molti riguardi, di tutto il teatro tragico greco.

Al principio della tragedia gli animi di tutti i personaggi sono impostati in posizioni ben definite. Edipo e Giocasta si amano come teneri sposi, ed amano come figli i frutti del loro incesto orribile e ignoto. Edipo ama Creonte come un fratello, e lo fa partecipe del trono. Creonte lo ricambia. Il profeta Tiresia è oggetto della venerazione di tutti. Esso conosce in vero l'orribile verità, ma, dopo tanto tempo, ha quasi dimenticato. Il popolo venera come un Nume Edipo, che l'ha liberato dal flagello della Sfinge.

Ma al fine della tragedia, nessuno piú di questi rapporti rimane intatto. E a questo mu-

tamento si giunge per una via intricata in cento ricorsi. Cosí Edipo venera Tiresia, poi deve giudicarlo mentitore e lo aborre, infine deve riconoscere che era un giusto. Ama dapprima Creonte, poi lo odia come mortale nemico, infine deve stimarlo il migliore degli uomini. E sentimenti correlativi si sviluppano nell'animo di Creonte, di Tiresia, di tutti quelli che debbono aver rapporto con l'eroe fatale.

Ma non meno che in questo perenne travaglio d'anime, l'interesse e il fascino profondo della tragedia risiedono in un artificio nel quale Sofocle è anche maestro grande: nella gradazione: gradazione che qui, con varî schemi, distribuisce la rivelazione dell'orribile mistero. Quando Tiresia ricorda tutto, Edipo e il coro non sospettano ancora nulla. Quando albeggiano in Edipo i primi sospetti, Giocasta non accoglie in cuore alcun dubbio. Ma poi, nell'animo di lei folgora una luce improvvisa, mentre Edipo ha compresa solamente una parte. Il vecchio pastore che espose Edipo, sa tutto e recalcitra e vuol tacere. Il messo di Corinto, che ignora tutto quando gli altri sospettano già tutto, lo incalza perché dica l'orribile verità. E solo quando questa è svelata, tutti divengono infine ugualmente partecipi dello spaventevole arcano.

Egli è come se in un paese alpestre, sconvolto dalla furia tellurica in un caotico orrore di picchi e di voragini, e nascosto nel velo secolare della notte astrale, si levasse lentamente un sinistro pianeta. Quando i picchi eccelsi sono già ghermiti dalla sua luce, i minori appena si disegnano nella penombra, nelle valli è impenetrabile buio. Ma a mano a mano

che l'astro si leva, tutte le orribili forme si vanno illuminando: quand'esso è al vertice del cielo, anche il minutissimo anfratto del baratro piú profondo è tutto permeato dalla sua luce di morte.

★

Ciascuno vede gl'immensi vantaggi, le possibilità e la fecondità di questa nuova concezione psicologica. Ma accanto ai grandi vantaggi essa presentava un lato che conduce alla alterazione, e, in ultima analisi, alla decadenza del dramma tragico.

Questa mobilità degli spiriti, frangendo la rigida unità arcaica, dava luogo ad una molteplicità nella quale trovarono adito alcuni sentimenti meno solenni, piú comuni e abituali. Per esempio, nell'*Antigone*, l'amore di Emone per la cugina, espresso con qualche colorito che oggi si direbbe romantico. Queste venature rendono piú umani i personaggi, li avvicinano di piú a noi. Ma una volta intaccata la compattezza del metallo tragico, era vicino il pericolo, né Sofocle seppe evitarlo, di abbassare gli eroi tragici dalla ideale altezza su cui li aveva collocati Eschilo. Esempio culminante, la Deianira delle *Trachinie*.

Esaminiamo la scena del suo incontro con Iole, scena che provoca un raffronto con l'*Agamènnone*. Deianira attende il suo sposo Ercole, come Clitennestra attende Agamènnone. E giunge prima il messo Lica, insieme con Iole,

fra altre prigioniere di guerra. Deianira, come Clitennestra a Cassandra, le rivolge parole; e l'altra, come Cassandra, rimane muta. Poi Deianira apprende che essa è in realtà l'amante di Ercole.

Le due scene, come è chiaro, sono proprio tracciate sul medesimo piano. Ma, rievocata al nostro pensiero la terribile Clitennestra, esaminiamo un po' questa Deianira. Essa fin da principio prova pietà, vera pietà, per tutte quante le prigioniere, e specialmente per Iole. E nella pietà è insistente, come è arrendevole dinanzi all'ostinato silenzio della fanciulla. Quando questa con Lica si allontanano, viene a sapere da un cittadino che Lica ha mentito, e che Iole è l'amante di Ercole. Rimane interdetta, e chiede consiglio alle donne del coro. Torna Lica, ed ella non si mostra con lui né troppo sdegnata per la sua menzogna, né troppo imperiosa. Anzi, sebbene regina, gli rivolge parole di preghiera, proclamandosi da sé una brava donna: «Non parlerai ad una donna malvagia, bensí ad una che conosce gli uomini, e li sa bramosi di varietà. Con amore non si combatte, e perciò non me la prendo né con Ercole né con Iole. Non ho fatto mai male alle altre donne amate da Ercole. Tanto meno ne farò ad Ercole».

È vera o finta tanta ragionevolezza? Non lo vediamo bene. Dopo che Lica ha confessata la verità, ella rinnova le sue proteste di rassegnazione, ed entra in casa, per apparecchiare il noto filtro che deve restituirle l'amore di Ercole. E quando poi ritorna, confida alle amiche il suo stratagemma, dichiarando che non ha cuore di vivere sotto il medesimo tetto con quella donna.

« Io non so adirarmi col mio sposo, che sia colto da tale malattia; ma qual donna potrebbe abitare con costei sotto il medesimo tetto, partecipare le medesime nozze? Vedo che la sua gioventú cresce in rigoglio, mentre la mia si strugge: e l'occhio brama cogliere il fiore di quella, e il piede si ritragge da questa. Io temo che Ercole non rimanga sposo mio di nome, e di fatto sia dell'altra. Ma, come già dissi, non sta bene che una donna assennata si adiri. »

Ed espone la sua risoluzione. La quale, come sappiamo, è, nelle sue intenzioni, tutt'altro che tragica. — E tale, si obietterà, era anche nel mito. È vero. Ma come mai Deianira non pensa neanche un istante ad uccidere la rivale? Perché non c'è almeno una scena nella quale le due donne si affrontino duramente? — Egli è appunto che Sofocle ha concepito e rappresentato Deianira come una brava donna. Ma una brava donna non è una eroina; e il dramma in cui essa appare, decade dall'altezza tragica. E questa umanizzazione dei caratteri è anch'essa uno dei pori dai quali l'essenza tragica va lentamente evaporando.

Su quali sfondi si muovono queste persone, si svolgono questi eventi?

È evidente che Sofocle, il cui interesse era tutto rivolto al cozzo delle anime, badava a questa parte assai meno di Eschilo. In genere egli non cercava di figurarsi troppo nitidamente questo sfondo; e perciò neanche noi,

leggendo i suoi drammi, lo vediamo risorgere cosí nitido, cosí imperioso come in Eschilo. L'*Elettra*, l'*Edipo re*, l'*Antigone*, le *Trachinie*, non presuppongono una apposita scena. Dietro agli eventi non vediamo altro, in genere, se non un palagio. Cosí a prima giunta, parrebbe che un vero sfondo paesistico fosse nel *Filottete*. Eppure, se andiamo un po' oltre la superficie, scorgiamo che anche qui lo sfondo, certamente mirabile e suggestivo, e senza dubbio cercato dal poeta, non è l'«isola deserta», bensí la «vita solitaria». Siamo piú vicini alla poesia del *Robinson* che non a quella della *Tempesta* di Shakespeare. Leggiamo una delle lamentazioni di Filottete.

«Il tempo — narra il misero — mi scorreva fra le ambasce: ché dovevo provvedere a tutto da me, in questa caverna angusta. Questo arco mi procacciava il vitto, saettando le alate colombe. E ciò che abbattevano le frecce scoccate, io medesimo, tapino, mi traevo a prenderlo, trascinando il misero piede. E se mi abbisognava qualche bevanda, o, tra il gelo invernale, di tagliare un po' di legna, repevo fuori, misero me, e mi arrampicavo. E poi, fuoco non c'era; ma stropicciando pietra su pietra, a fatica appariva un misero fuocherello, che sin qui mi ha salvato.»

I particolari pittoreschi non sono usati, come si vede, per sé, bensí in funzione patetica. Servono a render tangibile lo spasimo di Filottete nella vita solitaria. Anche una volta, Sofocle non vuol darci lo sfondo paesistico, bensí lo stato generale dell'anima di Filottete, lo sfondo psicologico nel quale si svolgeranno i nuovi eventi.

Tale tendenza è visibile in tutti i luoghi nei quali ritorna il tema, fondamentale in questa tragedia, della vita solitaria. E tanto nei brani affidati allo stesso Filottete, quanto in brani corali. Leggiamo anche uno dei commenti del coro (684):

« Questa è meraviglia per me, come egli, stando qui solo, senza udire altro mai se non la romba dei flutti, poté sopportare questa miserrima vita. Ché egli era qui solo consigliere a sé stesso, senza potersi muovere, senza alcun vicino che udisse i suoi lamenti, né che medicasse con leni foglie il sangue che sgorgava infuocato dalla sua piaga. Ma repeva or qua or là, trascinandosi, come un bimbo privo della sua nutrice, dovunque si aprisse piú agevole il cammino, quando lo lasciava libero la doglia che lo divorava. Né coglieva, per nutrirsi, i frutti della sacra terra, né alcun altro cibo di cui ci nutriamo noialtri uomini, tranne se con le alate frecce dell'arco fulmineo si procacciasse qualche alimento. Oh povera anima, che per dieci anni non si allietò del succo spremuto dell'uva, ma andava qua e là cercando ove rinvenisse una pozzangola. »

Nell'*Edipo a Colono,* l'ultima tragedia di Sofocle, scritta verso i novant'anni, troviamo infine l'aspirazione a dare un vero sfondo paesistico. Questo si abbozza sin dalle prime parole che rivolge Antigone al padre cieco, per dipingergli il paese che egli non può scorgere. E via via, specie nelle parti corali, appaiono una quantità di particolari che fanno risorgere ai nostri occhi il sacro bosco di Eleusi.

E da questi particolari, come da altri brevi accenni delle tragedie, riusciamo a definire in

quale atmosfera Sofocle immaginasse le sue azioni drammatiche.

Cogliamo, rapidamente.

Nella *Elettra*, quando il pedagogo con Oreste e Pilade giunge dinanzi alla reggia di Agamènnone (18). « Lucido già il raggio del sole riscuote i limpidi canti mattutini degli uccelli, e la negra notte dispoglia le stelle. »

Nell'*Edipo re* la pittura del pastore di Corinto, l'unico spiraglio d'azzurro dischiuso in mezzo alla negra tetraggine di tutto il dramma.

Egli di certo
ricorderà che al Citerone in vetta,
ei con due greggi, ed io con una, vissi
per due stagioni, di sei mesi ognuna,
da Primavera al sorgere d'Arturo.
Quindi, giunto l'inverno, io ritornavo
all'ovile, ai presepî egli di Laio.

Nel *Filottete*, Ulisse dice a Neottolemo qual'è la caverna di Filottete: « Guarda dov'è l'antro con due ingressi, che d'inverno si può starci al sole da due parti, e d'estate un alito, che muove dall'una all'altra, concilia il sonno. E poco di sotto, a sinistra, vedrai un'acqua di fonte, se pure c'è ancora. »

E al principio dell'*Edipo a Colono*, Antigone:

Sacro è, mi sembra, questo luogo, e florido
tutto d'allori pàmpani ed ulivi;
e fittissimi dentro vi gorgheggiano
i rosignoli.

Piccoli sprazzi. Ma una lunga pittura, famosissima, di un sacro bosco, è nell'*Edipo a Colono:*

Strofe

Al cuore di questa contrada
dai vaghi corsieri sei giunto,
straniero, a Colono la candida,

dove il suo volo raccoglie
sovente, e l'acuto suo canto
il rosignolo rimormora
sotto verdissimi anfratti,
ora indugiando fra l'edera
purpurea, poi nel fogliame
sacro ad un Nume, ed impervio,
dove mirïadi pomi
pendono, e il sol non vi pènetra,
nè vento d'alcuna procella.
Qui l'ebbro Diòniso sempre
il piede sospinge
insiem con le Ninfe nutrici.

Antistrofe

Sottessa l'eterea rugiada
qui florido cresce e perenne
coi grappoli belli il narcisso,
ghirlanda vetusta alla Diva
Demètra, e a Persèfone; e il croco,
aurea pupilla. E le insonni
fonti, che nòmadi scorrono,
nutrici dei rivi d'Alfeo,
mai non iscemano d'acque:
anzi dí e notte si lanciano
con le purissime linfe
a fecondar le pianure
dal seno rupestre. Né aborrono
da loro le Muse e le danze;
né manca Afrodite,
signora dell'auree briglie.

Strofe

Un'altra pianta v'ha, cui non vide, per ciò che intesi,
mai né la terra d'Asia, né l'isola doria di Pelope:
albero immune dalla vecchiezza, che da sé germina,
che in questa terra rigoglio ha sommo:
del glauco ulivo la fronda, altrice
dei nostri pargoli.
Né alcun nemico, giovane o annoso,
potrà le mani porvi, e distruggerlo.

Però che l'occhio sempre la vigila
di Giove, e Atena dal glauco ciglio.

Antistrofe

Un altro fregio della mia patria sommo io ricordo,
d'Attica vanto supremo: il dono che il Dio le fece
dei bei cavalli, dei bei puledri, dei bei navigli.
Figlio di Crono, sire Posídone,
in tanta gloria tu la ponevi:
ché prima a questa
contrada il freno tu concedesti
che frena l'impeto dei corridori.
Ed essa il remo saldo nel pugno, sui piè lanciandosi,
le cento insegue figlie di Nèreo.

Se consideriamo ora in complesso tutti questi brani, vediamo che essi contengono in genere brevi immagini, e, piú che altro, agresti. Nell'*Edipo a Colono,* le linee si allargano, e si sviluppa una descrizione vegetale. Di fronte alla grandiosità di Eschilo, queste ci sembrano appunto, senza che la definizione implichi inferiorità, piccole immagini, idillî. E idilliaci possiamo dire gli sfondi che Sofocle, non propriamente dipinge, ma accenna per i suoi drammi.

E veniamo finalmente al coro. Abbiamo già visto come, dal lato formale, questo elemento si era schematizzato in Eschilo. Al principio dell'azione, i coreuti entrano, intonando un loro canto in tempo di marcia, e movendo i passi in quel ritmo. Quindi si fermano, e cantano strofe accompagnate da evoluzioni e lente danze intorno all'ara di Diòniso. Segue una serie alternata di episodî drammatici e di riprese co-

rali, ciascuna delle quali era preceduta da un nuovo brano anapestico. E queste riprese anapestiche introducevano nella tragedia, oramai divenuta stabile, un elemento di moto; e rimanevano in certa guisa indice e suggello della sua essenza, ricordando che in origine essa era appunto una processione.

Ora nella piú antica delle tragedie superstiti di Sofocle, l'*Ajace*, ci troviamo ancora dinanzi a questo schema tradizionale. Ma nella *Elettra*, che in ordine di tempo segue immediatamente all'*Ajace*, vediamo subito il distacco dalla tradizione, e la tendenza a scancellare dal coro il carattere di corteo, di processione. Anche qui sfilata d'anapesti piú gruppi strofici. Ma gli anapesti contengono un monologo di Elettra, le strofe un dialogo fra l'eroina e le sue compagne. Rimane la forma; ma dentro la forma si modella un contenuto nuovo. Ed è questo un modo frequente onde nel teatro, come un po' in tutta l'arte greca, si introducono le innovazioni.

Di fronte a queste due prime tragedie, si colloca poi un gruppo centrale, costituito dall'*Edipo re*, dall'*Antigone*, dalle *Trachinie*, nelle quali la sfilata anapestica, la marcia, è abolita, e il coro si presenta ad intonare un'altra invocazione ai Numi, con riferimento strettissimo agli eventi del dramma.

Un terzo ed ultimo gruppo è costituito infine dal *Filottete* e dall'*Edipo a Colono*. In entrambi questi drammi, né sfilata anapestica, né gruppi strofici di contenuto lirico. Il coro entra senz'altro, d'improvviso, nel cuore dell'azione drammatica, come un personaggio qualsiasi. Ecco, nel *Filottete*, le sue prime parole, rivolte a Neottolemo:

« Che cosa, che cosa io, straniero in terra straniera, devo tacere a quell'uomo sospettoso? Tu sei mio signore: comandami dunque in che modo posso cooperare con te. »

E cosí via, tutto questo primo dialogo con Neottolemo è, quanto alla forma, gittato in strofe ed antistrofe; ma pel contenuto è perfettamente drammatico.

E perfettamente drammatico è altresí nell'*Edipo a Colono.* Dove, anzi, l'ingresso dei coreuti è, non già improvviso, come in tutti gli altri drammi, bensí giustificato e previsto. Un terrazzano li è andati ad avvertire che uno straniero, Edipo, ha posto piede nel bosco sacro; e tale annunzio fa che tutti accorrano in fretta.

E tale è appunto la tendenza palese in tutto il teatro sofocleo: di spingere il coro dall'ufficio lirico all'ufficio drammatico. E non solo in queste due ultime, ma in tutte le tragedie, vediamo piegate a simile ufficio intere parti strofiche, che la tradizione voleva destinate all'ufficio lirico. E in qualche caso, Sofocle riesce a dare all'ingombrante strumento scenico una perfetta illusione di vita: come nella seconda parte dell'*Ajace* e nell'*Edipo a Colono.* I coreuti vengono a fare una ricerca, e giungono alla spicciolata, e ciascuno di essi ha una qualche battuta. Ma non sono che aspirazioni, momenti. E poco dopo si riaffaccia il suo carattere di superfluità nella economia drammatica.

Ma rimane la funzione lirica; e già osservammo quante risorse essa offriva ad un poeta di genio.

E diciamo subito o, meglio, ripetiamo il comune e giustissimo giudizio che nelle tragedie di Sofocle si trovano brani corali meravigliosi. Abbiamo udito la deliziosa pittura dell'*Edipo* a

Colono. Leggiamo ora le mirabili invocazioni dell' *Edipo re.*

PÀRODOS.

Il popolo di Tebe ha saputo dal re, Edipo, il responso dell'oracolo pitico: la peste che affligge Tebe è cagionata dallo scempio, tuttora inespiato, di Laio, l'antico re di Tebe. Bisogna ritrovare e punire gli assassini. Il Coro, composto di vegliardi tebani, commenta la notizia.

Strofe I CORO.

Dolce parola di Giove, che giungi da Pito opulenta
a Tebe fulgidissima,
che dici tu? Trema pavida l'anima, balza sgomenta,
Peàne, signore di Delo,
trepida, incerta: qual sorte,
fra poco, o nel volger degli anni, tu appresti per me?
Tu dimmelo, figlia dell'aurea Speranza, tu, Fama perenne.

Antistrofe I

Prima te supplico, Atena, di Giove figliuola immortale;
e tua sorella Artèmide,
che questa terra tutela, che siede su trono di gloria
nel giro dell'agora; e Febo
che lungi saetta: mostratevi!
I mali fugate! La fiamma d'antico flagello,
su Tebe incombente, altra volta sperdeste: anche adesso accorrete!

Strofe II

Ahimè! Doglie innumeri pesano
su me. Tutto il popolo giace nel morbo: consiglio non v'ha
che scampo ne dia. Non maturano
i frutti dell'inclita terra:
dai lagni e le doglie del parto, le donne non surgono:
vedere puoi l'uno su l'altro, veloce come ala d'augello,
piú ratto che vampa di folgore,
lanciarsi alla spiaggia del Nume del Vespero.

Antistrofe II

E innumeri turbe periscono:
al suol, senza prece né gemito, giacenti, il contagio
le spose e le madri canute diffondono:

s'appressano all'are, chi qua
chi là, supplicando il riscatto dei lutti funesti.
Corrusca il peana, ed il querulo lamento di pianti concordi.
O aurea figlia di Giove,
tu manda un soccorso che i volti sereni.

Strofe III

Ed Ares l'ardente, che or, senza bronzo di scudi,
con urla m'investe, e mi brucia,
fa' tu che il suo corso rivolga, lontano dal suol di mia patria,
nel talamo grande d'Anfítrite,
o verso gli inospiti
ormeggi di Tracia:
ch'or quanto la notte risparmia,
il giorno s'avventa a distruggerlo.
O tu che dei fiammei baleni
la possa governi,
sottesso il tuo fulmine distruggilo, o Giove.

Antistrofe III

O Licio Signore, e invincibili vorrei che i tuoi dardi scoccassero
dall'aurea corda dell'arco,
a nostro soccorso: le fiaccole vorrei che d'Artèmide ardessero,
con cui l'alpi licie ella corre:
e il Dio mitra d'oro,
che nome ha da Tebe,
dal viso purpureo, Bacco,
compagno alle Mènadi, invoco,
che ardente s'avanzi,
che bruci, col ramo
di pin, questo Nume che obbrobrio è dei Numi.

E in ciascuno dei drammi sofoclei è dovizia grande di simili canti corali.

Se non che, questi canti non si amalgamano poi, non si richiamano e non si attirano reciprocamente, né con gli altri canti corali, né con gli episodî drammatici. Piuttosto si svela in essi una tendenza a chiudersi in sé stessi, in una perfezione sobria e assoluta di immagini

e di suoni, che li distingue e, in ultima analisi, li separa dal contesto drammatico. O meglio, essi hanno tuttora rapporto col dramma; ma tale rapporto è sfruttato alla rovescia di come usava Eschilo.

Per esempio, a un certo punto delle *Trachinie*, esaltando il potere di Cipride, che adesso ha spinto Eracle verso Iole, il coro ricorda che anche per Deianira l'eroe sostenne un giorno una ben dura lotta con Acheloo. E la descrive. « Di qui era il gagliardissimo fiume, l'apparizione del Tauro, quattro piedi e lunghe corna, Acheloo, giungente da *Erciade*. E da Tebe bacchiade giunse, crollando il teso arco e le zagaglie e la clava, il figlio di Giove. E si lanciarono tempestosi l'un contro l'altro, bramosi della fanciulla. E sola nel mezzo, la voluttuosa Cipride invigilava lo scontro. » — « E fu allora un fracasso di armi e di archi e insieme di corna taurine, e un intreccio di membra e un cozzar di fronti e urli dell'uno e dell'altro. E la bella morbida fanciulla sedeva lungi su un clivo, attendendo il suo sposo. »

Nel brano è piú che evidente la compiacenza dell'artefice nel tracciare ogni particolare del quadro che s'impone alla sua fantasia. Questo è il suo cómpito precipuo. Mentre se badiamo alla pittura che, nella pàrodos dell'*Agamènnone*, il coro fa del sacrificio d'Ifigenia, intendiamo súbito che il suo scopo principale è quello di mettere in luce l'orribile scempio onde s'è macchiato Agamènnone. In Eschilo, la pittura è fatta per mettere in luce un nesso del dramma: in Sofocle il nesso è sfruttato per fare una pittura.

Cosí avviene che i brani corali di Sofocle, in sé stessi meravigliosi, e per finezza e fini-

tezza superiori a quelli di Eschilo, non formano poi quel fregio omogeneo, non levano quell'arco misterioso che circonda i drammi del titano d'Eleusi. Egli è che quella concezione non poteva germinare e svolgersi appieno se non in un'eccelsa mente filosofica e musicale: la mente di Eschilo. Sofocle era piú strettamente artista; e i suoi canti corali, meglio che a brani di una grande sinfonia progrediente omogenea a traverso e sopra gli episodî drammatici, come nelle tragedie di Eschilo, sono mirabili fregi, che ne allietano, con le purissime forme, la nitida architettura.

E nella economia del dramma, il coro viene poi per questa via ad assumere un carattere che si sviluppa sempre piú in Euripide e nei suoi successori: il carattere di intermezzo fra i singoli episodî. Diviene una specie di velario sonoro, che consente alla fantasia degli spettatori i rapidi trapassi da momento a momento, e talora da luogo a luogo.

Riassumendo ora le nostre impressioni anche dintorno alla drammaturgia di Sofocle, noi troviamo che in essa la vera azione, piuttosto che in un tramutar di vicende, consiste in un tramutar di anime. Queste, lontane dalla rigidità eschilea, sono agitate in una perenne mobilità. Dalla quale deriva una piú viva e profonda umanità, con tenerezze e finezze ignote finora ad Eschilo; ma deriva anche una diminuzione della austerità e della solennità tragica.

Austerità e solennità abbassate anche dalle complicazioni dell'intreccio; che avviva l'azione, ma anch'esso conduce la tragedia verso il dramma in senso moderno, e, pel suo tramite, alla commedia; abbassate dalla dialettica, in cui già frequentemente i personaggi sminuzzano e stemprano i loro sentimenti, le loro passioni.

Né certo giovano a correggere questa declinazione gli sfondi di Sofocle, che vedemmo idillici; né la concezione del coro, non piú musicale e filosofico, bensí pittoresco ed artistico.

Tutti questi caratteri, dunque, sono come altrettanti pori, pei quali comincia a svaporare la essenza tragica, cosí chiusa e capitosa nei drammi d'Eschilo.

Non però diminuisce, anzi cresce nei drammi sofoclei il senso dell'orrido. Il contrasto fra la minore statura dei personaggi e la terribilità degli eventi in cui li vediamo travolti, infonde in noi un senso di profondissimo orrore. Eppure, questo orrore è temperato. Da nessun dramma di Sofocle usciamo cosí profondamente turbati come da una tragedia di Eschilo. In Eschilo, infatti, quel grande alone cosmico onde appare avviluppato il dramma — alpi inaccesse, flutti che si stendono all'orizzonte, per attingere il cielo, stelle che roteano in sempiterni concilî — lasciano l'animo nostro misero e smarrito nella immensità muta dell'universo. Il profetico mormorio del coro che s'insinua in ogni latebra degli eventi, ci rammemora che quella immensità è piena d'invisibili spiriti, potentissimi e terribili.

Ma in Sofocle, sobrie pitture, scene umane, sfondi agresti, conclusi in linee calme serene,

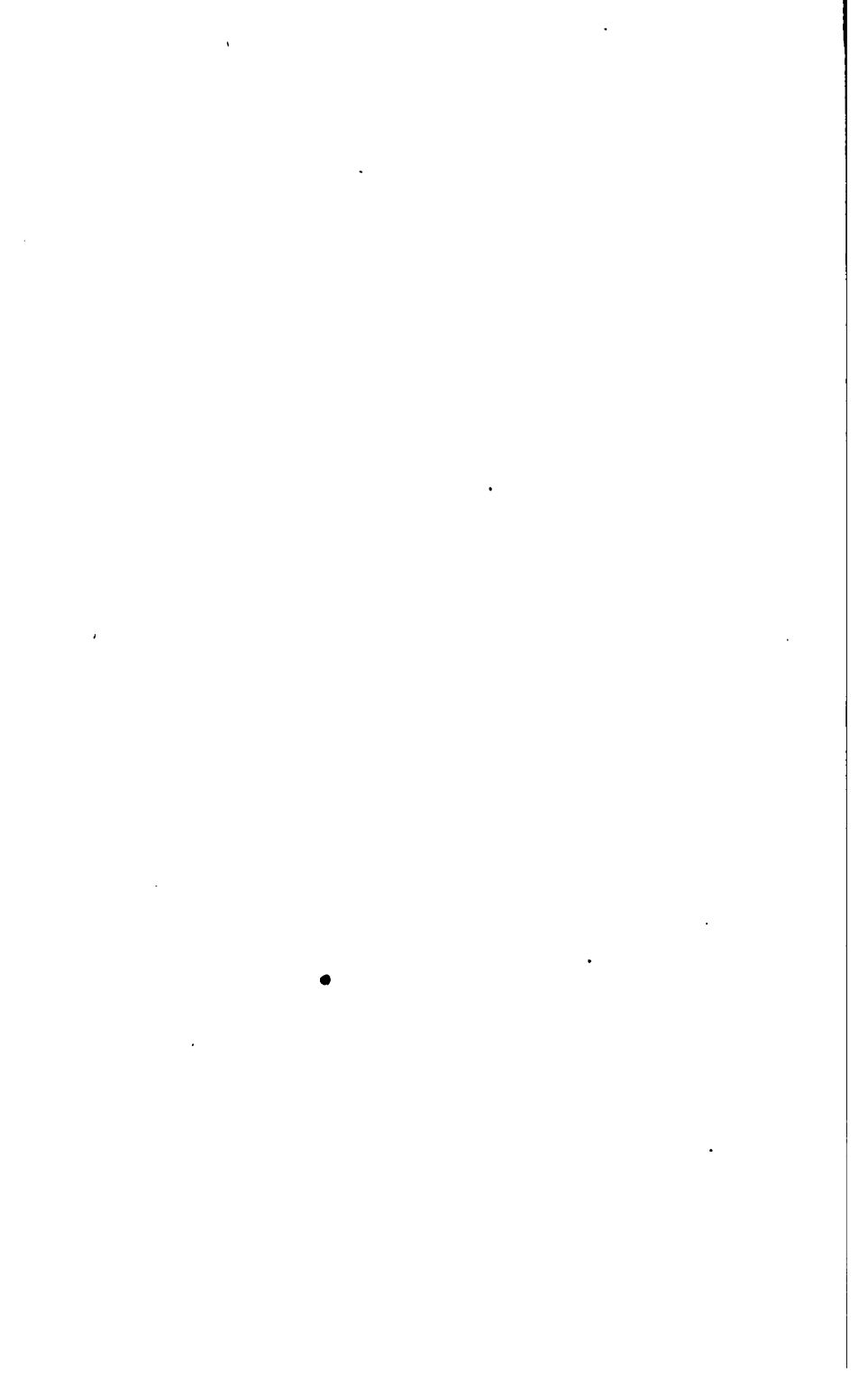
distraggono l'animo dall'orrore dei fatti tragici, gli concedono altrettanti momenti di pausa e di calma, mostrandogli, come un'oasi lontana, fra gl'interstizî di orride vicende, il tranquillo sorriso della inalterabile natura.

Egli è come se in un giorno sereno ci trovassimo impigliati, sia pure non direttamente partecipi, in una serie di luttuose vicende. I varî momenti si svolgono l'uno dopo l'altro, recando ciascuno il suo martirio, sino ad uno spaventevole culmine; poi declinano. L'ultimo momento appare, trascorre, dilegua, è già perduto nel tempo, che tutto consuma.

Noi distogliamo allora, leviamo in alto gli occhi pieni d'orrore. Il cielo inarca tuttora sulla nostra fronte l'azzurro sereno, le foreste stormiscono, le rondini garriscono a volo. Il sole s'immerge, le montagne sfumano in un vapore d'ametista, e il cielo effonde sovra esse, come una immensa raggiera, la irradiazione dell'ultimo saluto.

Scende la sera. Noi ci affissiamo al prodigioso miraggio, e sentiamo l'animo nostro ricomporsi e placarsi in una purificazione di luce.

IV

EURIPIDE

Il materiale di studio per Euripide è molto piú ricco che non per i suoi due grandi predecessori. Diciotto tragedie (una di autenticità discussa), un dramma satiresco, piú un grandissimo numero di frammenti e scene, che talora consentono vere e proprie ricostruzioni di tragedie perdute.

E in questo teatro vediamo un formicolío di personaggi, un rapido succedersi di scene varie e inaspettate, una quantità di nuovi atteggiamenti e di sorprese, che attraggono e tendono a disviare la nostra attenzione verso mille parti. Sotto questa ricca molteplicità cerchiamo di scoprire le linee principali sulle quali si muove la drammaturgia d'Euripide.

E per stabilire anche qui una base alle nostre indagini, analizziamo una tragedia d'Euripide, non già delle piú ammirate, né delle piú degne di ammirazione, ma che si presta ad esemplificare molti di quegli atteggiamenti: dico lo *Ione,* tragedia della quale non possediamo la cronologia precisa, ma che per molti caratteri formali ed intrinseci sembra debba collocarsi a mezzo circa dell'attività poetica d'Euripide.

La scena si apre dinanzi al santuario di Delfi, che appare in tutta la sua ricchezza, coi suoi

ordini di colonne e con i pittoreschi bassorilievi delle pareti marmoree.

Al principio dell'azione, Ermete recita un prologo informativo. E presenta prima sé stesso; anzi incomincia dai suoi antenati: Atlante generò Maia: Maia fu amata da Giove, e generò lui Ermete. — Ora viene in Delfi per le seguenti contingenze.

Febo, suo fratello, sedusse a forza Creusa, figlia di Erettèo, re d'Atene. La poveretta concepí e generò un fanciullo, e lo depose nel medesimo antro dove fu sedotta. E allora Febo pregò Ermete di prendere il bambinetto e di portarlo alle soglie del proprio tempio, in Delfi. Qui lo rinvenne la sacerdotessa, lo raccolse, lo allevò. E il fanciulletto, che era poi Ione, protagonista della tragedia, e capostipite della stirpe Ionia, crebbe nel tempio, e venne eletto dai Delfi tesoriere e custode del luogo sacro.

Intanto, essendosi gli Ateniesi impegnati in una lotta con gli Eubei, Xuto di Acaia scese in campo loro alleato. E per compensarlo, Eretteo gli diede in moglie la figliuola Creusa. Ma son trascorsi anni ed anni, e i due sposi non hanno figliuoli. Onde ora verranno qui al santuario delfico, a interrogarlo se e come potranno averne.

Fin qui Ermete espone antefatti. Ora poi, senza timore di scemar l'interesse negli spettatori, preannuncia quel che avverrà: cioè che Apollo, per far sí che il suo figliuolo Ione occupi la posizione che gli spetta, senza che Xuto sappia il fallo proprio e la macchia di Creusa, darà ad intendere che il bambino è di Xuto. Compiuta questa non breve esposizione, Ermete parte.

Ed entra Ione, un bellissimo giovinetto, con un arco, un'anfora d'oro, e rami di alloro e mirto stretti in fascio a formare una granata, con cui spazza il tempio.

Descrive il sole che sorge, la profetessa che ascende il tripode, i sacerdoti che, purificatisi nel fiume, muovono a udire i responsi. E intanto spazza, e scaccia gli uccelli che giungono ad imbrattare il santuario, accompagnando queste sue occupazioni con elegantissime parole descrittive e con poetiche apostrofi.

A questo punto entrano, divise in due semicori, le ancelle ateniesi che hanno accompagnato Creusa; e si fermano a contemplare le sculture che adornano le pareti del tempio. Ammirano e descrivono. Eracle uccide l'Idra con una roncola d'oro, il fido suo scudiere Iolao impugna una fiaccola ardente, Bellerofonte spenge la Chimera spirante fiamme. Poi la lotta dei Giganti coi Numi: Pallade abbatte Encelado, Giove incenerisce col folgore Mimante, Bromio atterra col tirso coronato d'ellera un altro dei terrigeni.

E le fanciulle ciarliere rivolgono a Ione una domanda:

— Si può entrare nel tempio?
— No, se prima non offrite sacrifici.
— Allora resteremo ad ammirare qui fuori.
— Ma chi siete?
— Le ancelle della regina Creusa. Eccola che giunge. —

E difatti giunge, e rimangono di fronte, ignoti l'uno all'altro, la madre ed il figlio. Ione racconta a Creusa la propria istoria. E quella sospira, e gli dice che una sorte simile toccò ad una propria amica. E narra, attribuendola a

quest'amica, la violenza che essa ebbe a patire da Febo, e le dolorose conseguenze. Il figlio di quest'amica avrebbe adesso giusto l'età di Ione. Ora è venuta, sempre da parte dell'amica, a sentire se Febo voglia darle notizie del fanciullo.

« E come vuoi — obietta ragionevolmente Ione — che il dio le sveli ciò che ha mostrato di voler tenere segreto? » — Creusa si effonde in recriminazioni contro Apollo, e prega Ione di non riferir nulla di quanto gli ha detto allo sposo Xuto, che giunge proprio in questo momento. E giunge abbastanza contento, reduce dall'oracolo della grotta di Trofonio, dove gli è stato detto che non tornerà a casa senza figlio. Pieno perciò di buone speranze, entra nel santuario. Si allontana, Creusa parte anch'ella; e Ione, dopo una breve meraviglia per l'accanimento di Creusa contro Febo, se ne va, osservando che in fondo i Numi non si regolano troppo bene, perché sanciscono leggi morali per gli uomini, ed essi le violano primi.

Dopo un canto del coro, torna di nuovo il giovinetto, e dimanda alle fanciulle se Xuto sia ancora uscito. E quelle hanno appena il tempo di rispondere, che Xuto esce tutto raggiante dal tempio, e si precipita verso Ione.

— Salute, o figlio! Queste parole conviene che io ti dica prime, o figlio!

— Salute ne ho: anche tu ripendula il cervello, e saremo in due ad averla.

— Dammi la tua mano, che io la baci, e che ti stringa al mio seno!

— Hai il cervello a posto, forestiero? O i Numi te l'hanno mandato a male?

— Non ho il cervello a posto, perché ho trovato e voglio abbracciare ciò che ho di piú caro al mondo?

— Finiscila. Non toccare le sacre bende del Nume!

— Le toccherò. Non rubo, piglio il mio.
— Vuoi allontanarti, prima di buscarti una freccia nei polmoni?

Tende l'arco.

XUTO.

Perché mi fuggi cosí?

IONE.

Non amo i forestieri pazzi e senza cervello.

XUTO.

Uccidimi, ardimi: ma se mi uccidi, sarai l'assassino del padre tuo!

Ione casca dalla nuvole. — Tu mio padre? — Sí. — Chi l'ha detto? — Apollo m'ha detto che il primo che incontrassi uscendo dal tempio, quello è mio figlio. — E mia madre? — Non lo so. — Febo non te l'ha detto? — Pel piacere di quel responso, non glie l'ho chiesto. — Aiutiamoci da noi, vediamo un po'. Hai avuto mai qualche ripesco? — Sí, certo, per follía giovanile. — Prima di sposare la figlia di Eretteo? — Prima, di certo. — Il tempo coincide. Ma come mai sono qui? Sei capitato mai a Delfi? — Sí alle feste bacchiche. E lí mi ubriacai, e avvenne quello che avvenne. —

Per Xuto non c'è piú dubbio, quel bel giovinetto è opera sua: lo abbraccia, lo scongiura di riconoscerlo per padre; e Ione anch'egli si piega. Ma desidera piú che mai di vedere la madre.

E Xuto lo esorta a lasciare il tempio, e venire ad Atene, dove vivrà in condizione degna di lui, ed erediterà lo scettro paterno. Ma Ione non rimane abbacinato da questo miraggio, e si schermisce con un discorso pieno di buon senso.

« Le cose sono assai differenti viste da vicino e da lontano. Io sono bastardo, e tu, mio

padre, forestiero: e già per questo in Atene non mi ci troverò troppo bene. E poi, la sposa tua, che non ha figli proprî, non mi prenderà in uggia? Vivrei in sospetto continuo. Meglio questa vita tranquilla, in cui posso fare ciò che mi aggrada. » E intesse un elogio della mediocrità.

Ma Xuto lo rassicura. Lo condurrà in Atene senza dire che è figlio suo; e cosí non darà ombra a Creusa. Poi, dando tempo al tempo, coglierà il momento propizio perché la sposa si induca a veder lo scettro passare in mano all'estraneo. Intanto raduni gli amici per un banchetto d'addio, e lo segua in Atene. — Ione non resiste piú oltre, e, sempre esprimendo il desiderio della madre, parte col padre.

Xuto prima di partire ha imposto alle ancelle del coro di serbare il segreto, pena la morte. Ma il coro non è punto soddisfatto. In questo intrigo del fanciullo ci vede poco chiaro, teme che ci sia sotto qualche inganno, compiange la regina, esita se non debba svelarle tutto.

Ed ecco Creusa, che accompagna e sostiene i passi d'un suo vecchio pedagogo: personaggio che bisogna seguire con qualche attenzione.

Le ancelle non mantengono il segreto, bensí svelano tutto alla regina. E alla rivelazione, non lietissima per Creusa, non già questa prende la parola, bensí il pedagogo, che da qui innanzi impone la propria volontà alla sua signora, e prende egli le redini dell'azione.

Ed incomincia subito ad istigare Creusa con una specie di requisitoria contro il marito. Costui, straniero, ebbe l'onore di sposare la figlia del re d'Atene. Ed ecco s'è venuto a scoprire

che ha un figlio d'un'altra donna. E adesso lo introdurrà in casa; e farà che segga sul trono degli Erettidi il figlio di una schiava.

Il coro approva, e il pedagogo, preso ancora piú animo, insiste e concreta. « Oramai devi fare qualche atto degno di una donna. O impugna una spada, o con qualche trama o con veleno uccidi il tuo sposo ed il suo figlio. Io ti aiuterò, e ucciderò con te il giovine, nella sala dove ora si sta imbandendo il banchetto. Non importa se incontrerò la morte. »

Il coro si associa a questo proposito. E qui prorompe uno sfogo di Creusa. — Perché dovrebbe essa tacere ancora il suo segreto? Non lo nasconderà piú, dirà tutto. La colpa non è sua, bensí di Febo. E rievoca anche una volta, e narra la sua sciagura. E la narra in un brano cantato. Qui, dopo questo preludio in anapesti, segue un gruppo strofico, strofe, antistrofe ed epodo, nel quale rievoca, con nuove recriminazioni, la storia dell'amor suo sventurato.

Questa forma, anapesti piú gruppi strofici, la conosciamo. È la forma classica della pàrodos. Ma qui la troviamo invece in ufficio di monodia, con un contenuto lirico drammatico. Il lirismo è passato dalla parte corale alla parte drammatica. Conviene fissare bene questa forma, e caratterizzarla. Qui, come in numerosissimi altri luoghi delle tragedie d'Euripide, quando si giunge ad un vertice drammatico, il personaggio abbandona il trimetro giambico e la recitazione, e si esprime in forme liriche, cioè canta. Cosí la tragedia si avvia a divenire vera e propria opera lirica, vero melodramma. Ed è questa una delle innovazioni che, sebbene non manchi di qualche esempio anche nei drammi

di Sofocle, avrà però primamente in Euripide forma definita e larga applicazione.

Dalle parole di Creusa il pedagogo ha intravista la sciagura, che egli ignora, della sua regina. E le rivolge via via domande, alle quali non risponde. E cosí ascoltiamo una quarta esposizione degli antefatti, con qualche particolare eminentemente patetico.

Il pedagogo immalinconisce un istante, poi torna súbito ai suoi decisi consigli.

CREUSA.

Che cosa devo fare? Mi trovo nell'imbarazzo.

PEDAGOGO.

Véndicati del Nume che ti oltraggiò primo.

CREUSA.

E come mai io mortale potrò vincere chi è piú forte di me?

PEDAGOGO.

Brucia il venerando santuario di Febo.

CREUSA.

Ne ho paura. Di malanni ne ho già abbastanza.

PEDAGOGO.

Ardisci allora le cose possibili. Ammazza il tuo sposo.

CREUSA.

Rispetto il talamo di quando era buono.

PEDAGOGO.

Almeno ammazza il giovine spuntato or ora.

CREUSA.

E come? Oh!, fosse possibile, come vorrei!

E si consigliano, e tramano un complotto. Creusa possiede due gocce del sangue della Gorgone. L'una è salutifera, l'altra letale. Con

questa ultima ucciderà Ione: e il pedagogo sarà l'esecutore. «Dove?» dimanda il vecchio. «In Atene, quando entrerà nella mia casa.» Ma l'implacabile vecchio non è ancora soddisfatto. «Anche se non fossi tu a ucciderlo, su te cadrebbero i sospetti. Bisogna spacciarlo qui.» Ne conviene anche Creusa, e decidono che il pedagogo si recherà al banchetto, e verserà la goccia mortifera nella coppa di Ione. Il pedagogo e Creusa si allontanano.

Dopo un canto del coro, sopraggiunge correndo un'ancella. Dov'è Creusa? Gli abitanti di Delfi la cercano per lapidarla. Ione è piú vivo che mai, la trama è stata sventata. «Come mai?» — chiede il coro. E allora, senza ricordarsi che il pericolo stringe, e che bisogna affrettarsi ad avvertire Creusa, l'ancella svolge una narrazione di 106 versi, tutta agio e particolari. E al racconto segue un bravo commento del coro; dopo il quale, arriva correndo Creusa. La inseguono per lapidarla. Che cosa fare? — Si stringa all'altare, sotto la cui protezione sarà sicura. E appena s'è rifugiata, appare Ione, che l'insegue per ucciderla.

Segue un duro contrasto fra la madre e il figlio, interrotto da un nuovo persònaggio, la sacerdotessa pizia, quella che ha allevato Ione. Tiene un cestello; ed impone al giovinetto di lasciare in pace la donna. Altro è il volere del Nume. Questo che gli porge è il cestello in cui l'ha rinvenuto: non glie ne ha parlato mai. E nel cestello sono le bende in cui l'ha trovato avvolto. Le prenda, e si metta in cerca della madre.

Partita la pizia, il riflessivo Ione decide, in contrasto coi suoi struggimenti di prima, di

non arrischiarsi a questa ricerca. La madre potrebbe essere una schiava, e non sarebbe proprio un piacere. Tuttavia si mette ad esaminare le bende. Se non che, a questo punto, Creusa vede il cestello, lo riconosce, lascia l'altare, corre ad abbracciare il giovinetto, lo saluta suo figlio.

Ma Ione è, lo sappiamo, un ragazzo prudente. Intanto la fa legare; e poi la invita a specificare quello che contiene il cestello. E solo quando ella ha indovinato il contenuto punto per punto, si decide a chiamarla infine col dolce nome di madre.

Effusione del ritrovamento. Ed effusione, anche questa volta, cantata. E tra i gorgheggi, Creusa narra al figlio la propria sciagura, che noi udiamo per la quinta volta.

Ma non è facile acquistare la fiducia di Ione. Già alla battuta di Creusa: « Cosí nel giro del decimo mese io nascostamente ti generai a Febo » ha risposto, senza sbilanciarsi: « Bellissima notizia, se hai detta la verità ». E quando le effusioni sono esaurite, dinanzi alle ancelle, la prende a parte.

— Vieni qui. Voglio dirti una cosa all'orecchio. È proprio vero che son figlio d'Apollo? Oppure l'hai inventata tu, per nascondere un tuo fallo giovanile?

— No, no, sei proprio figlio del Nume.

— E come va che questi ha detto invece che son figlio di Xuto?

— No, ha detto che ti dona a lui come figlio adottivo.

— La cosa non mi convince.

— Se ti dichiarasse mio figlio, tu non potresti ereditare il trono d'Atene, come invece potrai, passando per figlio di Xuto.

— Non sono ancora persuaso. Ora entro nel tempio, e interrogo lo stesso Apollo. —

Ma mentre sta per effettuare questo divisamento, in cima al tempio raggia una meravigliosa apparizione.

> Oh, qual dei Numi sui fastigi mostra
> vaporanti del tempio, al par del sole
> sfolgorante il suo viso? Oh genitrice,
> fuggiamo via! Dei superi l'aspetto
> non si contempli in punto inopportuno.

La dea dal viso raggiante come un sole è Atena, che li conforta. Essa è venuta da parte di Apollo, per confermare a Ione che il dio è veramente suo padre, e che ha tramato questo espediente per assicurare una posizione al suo figliuolo. Preannuncia la sua illustre prosapia; e conclude raccomandando di non far saper nulla a Xuto, e di lasciarlo nell'inganno.

Ione è finalmente convinto, e Creusa, ricredutasi, benedice Apollo. E così termina la tragedia.

Tragedia? Veramente, durante la esposizione, i lettori si saran chiesto piú d'una volta se questa non sia piuttosto una commedia o una parodia: tanto rigurgita di elementi comici, sí formali e sí sostanziali.

Esempio dei primi, il duplice riconoscimento, falso il primo, vero il secondo, fra Ione e Xuto, fra Ione e Creusa, che, accompagnato dalle modalità che vedemmo, risulta un vero doppione comico.

Assai piú frequente e caratteristica la comicità di contenuto. Torniamo alla figura del precettore. Il partito di uccidere Ione è senza dubbio sna-

turato e sproporzionato. Ad ogni modo, si potrebbe intendere che vi si appigliasse Creusa, qualora Creusa fosse fin da principio dipinta come donna feroce. Ma l'accanimento del pedagogo, il quale non è poi direttamente parte in causa, riesce inesplicabile. Egli non si contenta che muoia Ione. Vuole anche ammazzato il povero Xuto, bruciato il tempio di Apollo. E quando lo vediamo, dinanzi alle ripulse di Creusa, rinunciare a malincuore ad una parte del programma sanguinario, e pregare che almeno si dia corso alle altre due, e poi, privato anche della seconda, aggrapparsi disperatamente all'ultima; invece di sentirci corsi dal brivido tragico, pensiamo a quel famoso personaggio del *Pickwicks Club,* il quale, eletto testimonio in un duello, s'adopera con tutto l'impegno perché lo scontro riesca sanguinoso e fatale.

Cosí non è privo di comicità il fatto che Apollo, quasi conscio della propria bricconaggine, non ha coraggio di comparire egli medesimo, bensí manda Ermete a recitare il prologo, e Atena l'epilogo.

Ma queste comicità sembreranno facilmente involontarie. Piú decisa, e, a prima vista, non involontaria, quella che si addensa intorno alle figure di Xuto e di Ione.

Xuto è, né piú né meno, l'eterno marito gabbato ed entusiasta dell'inganno, che accoglie questo come un gran beneficio, e non si lascia sfuggire l'occasione di sentir la «voce del sangue». Lo zelo con cui scavizzola nella sua vita di giovanotto i particolari che possono giustificare l'oracolo del nume, lo colloca di pieno diritto nella falange immortale che va da Menelao a George Dandin, a Boubourouche.

E vediamo Ione. Si presenta, il protagonista della tragedia, in forma, diciamo, via, di sagrestano, a lavare e sbrattare il pavimento del tempio. E scioglie un inno alla granata — ché granata è insomma, ad onta delle belle perifrasi, l'obbietto delle sue poetiche apostrofi. Le sue fiere ripulse ai primi approcci con Xuto formano un ameno contrasto con l'improvviso entusiasmo di quello. E sapore comico hanno soprattutto le sue ultime scene con la madre, e la singolare tenacia con cui egli si rifiuta a credere a quanto essa gli narra.

E formuliamo la domanda: «Comicità volontaria o involontaria?»

Se approfondiamo un po' l'esame, vediamo facilmente che la comicità si annida nella materia medesima del dramma. Ma questa materia era suggerita dalla tradizione, oppure era in parte inventata da Euripide?

Non è facile rispondere con precisione assoluta; [1] ma per le nostre conclusioni non è neppure necessario. Anche se inventata, la favola dello Ione è però foggiata su un vecchissimo stampo della mitologia greca. Un Nume seduce una mortale, e un bambolo nasce. La mortale è già sposa, o va poi sposa ad un altro mortale; e il mortale non si sente offeso, anzi inorgoglisce della collaborazione celeste. Esempio massimo, Anfitrione, il padre putativo d'Ercole. E se il marito non ci trovava a ridire, tanto

[1] Era una leggenda di esaltazione attica. Questo, da un lato può indurre a crederla realmente esistita: dall'altro, pensando alla cura costante nei poeti drammatici, e massime in Euripide, di lusingare il pubblico, non si può scacciare il sospetto che in gran parte la inventasse il poeta.

meno si scandalizzava la coscienza pubblica, che anzi giudicava rea la donna che, degnata da un Nume, si concedesse poi, senza beneplacito di questo, ad una creatura mortale. Esempio la madre di Asclepio (PINDARO, *Pitia* III, antistrofa I e segg.).

E va bene, la religione era salva. Ma se poi i fatti medesimi si osservavano con occhio irriverente, le conclusioni potevano essere un po' diverse. Quel Nume poteva sembrare un soverchiatore, quel marito un babbeo, quella donna una disgraziata o una raggiratrice.

Euripide ha considerato appunto il mito di di Ione con occhio irriverente: o, se preferiamo, con occhio di critico.

E la critica viene esposta indirettamente, e nei lamenti di Creusa, che peraltro è parte in causa, e nelle osservazioni di Ione, che è al di fuori, e quindi spassionato, vero giudice (440):

Febo che cosa fa? S'unisce a forza
con le fanciulle, e le tradisce, e i figli
furtivamente procreati, lascia,
senza pensiero darsene, che muoiano!
Non imitarlo tu! Ma, fatto grande,
pratica la virtú. Vedete! Quando
tristo è un mortale, i Numi lo puniscono.
Bella giustizia! Voi Numi sancite
le leggi pei mortali, e siete i primi
a violarle? Se doveste un giorno
(non sarà mai, ma pure supponiamolo)
indennizzare gli uomini di tutti
i soprusi d'amore, e tu, Posídone,
e tu che reggi il firmamento, Giove,
i vostri templi vuoti rimarrebbero
in poco d'ora. I piacer' vostri a cuore
vi stanno piú che la giustizia. E giusto
sarà chiamare tristi noi mortali
che imitiamo le vostre bricconate,
e non voialtri che ce le insegnate?

Posto il problema in tali termini, la conclusione logica non può essere che una sola. Poiché questi fatti attribuiti ai Numi non coincidono coi precetti che si dicono emanati dai Numi: questi fatti sono invenzioni degli uomini. E tale è difatti il segreto concetto di Ione, il quale si ribella ostinatamente a credere al fallo di Febo, e per convincerlo bisogna che si scomodi addirittura Atena.

Questa critica ai miti, ai Numi, alle piú sacre istituzioni, si ritrova un po' dappertutto nelle tragedie di Euripide. Senza allontanarci dallo Ione, vediamo il giovane protagonista criticare l'uso antichissimo del diritto di rifugio presso gli altari. «Cosí — dice — una quantità di bricconi la fanno franca; e non è una bella cosa.»

Nella *Elettra* viene condannata senza ambagi la ingiunzione fatta da Apollo ad Oreste, di uccidere la madre, e ripetutamente affermata la poca saggezza del Dio. E l'accusa viene in qualche modo ribadita da Elettra nell'*Oreste* (161-191).

Nelle *Troiane* (969) Ecuba, confutando le scuse di Elena, nega ogni fede al famoso mito delle tre dee giudicate da Paride, e del pomo della discordia. «Giunone e la regina Pallade, non credo che giungessero a tale follía, quella di vendere Argo ai barbari, questa di rendere Atene serva dei Frigi. Perché mai avrebbero dovuto impegnare questa gara di bellezza? Forse Giunone per trovare uno sposo migliore di Giove? Atena per dar la caccia a qualche marito fra i Numi, lei che impetrò dal padre la verginità per non volerne sapere di nozze? Non fingere stolte le dee per mascherare le tue magagne: ché non potrai convincere i saggi. E proprio da ridere è quest'altra. Tu dici che Cipride venne insieme con

mio figlio nella casa di Menelao. Non poteva, senza scomodarsi, portare ad Ilio te e tutta quanta Amicla?»

Tanto in questo caso, quanto in quello dello *Ione,* il mito è confutato indirettamente, e si dichiara inventato, per necessità o per comodo, da qualche personaggio del dramma. Ma in veste anche piú decisa di critico appare il poeta in qualche luogo dove offre la spiegazione razionale del mito, e mostra che questo non è già invenzione interessosa di una persona, bensí di tutta una gente. Cosí nella *Ifigenia in Tauride,* dove parla dei sacrificî umani (380): «Devo biasimare la incoerenza (σοφίσματα) della Dea, che, se qualche mortale si appressa macchiato di sangue al suo altare, lo respinge, perché lo reputa contaminato; ed essa stessa poi si compiace di sacrificî umani. Non può essere che Latona, sposa di Giove, sia l'autrice di tale scempiaggine. Ma, secondo me, le genti di lí, essendo esse antropofaghe, attribuiscono ai Numi simili costumi.»

Tale è dunque, quasi costantemente, l'attitudine di Euripide dinanzi alla materia tragica. È un critico, analizza, vuole andare a fondo, cercare le cause prime. Pare quasi che ad ogni istante voglia avvertire gli spettatori. «Badate, io vi espongo questi fatti cosí come si raccontano, anzi nessuno al pari di me ne conosce ogni particolare. Ma non crediate che io sia lo zimbello di simili cantafavole!»

E la stessa acutezza di sguardo, il medesimo scetticismo, lo accompagnano dinanzi ai personaggi di quei miti. — Quelli sarebbero gli eroi, tanto al di sopra della fralezza umana, delle piccole passioni e delle piccole miserie quoti-

diane? Per loro si scomodavano gli Dei? L'avrà creduto quel babbione di Eschilo; ma ad Euripide, spirito filosofico, e discepolo di Anassagora, non è tanto facile darla a bere. Quella di Cipride che s'era scomodata ad accompagnare Paride ad Amicla, per sedurre il cuore di Elena, fu una frottola tanto grossa, della bella infedele che s'era incapricciata dell'appariscente giovanotto. Menelao che combinò quel po' po' di spedizione per riprendersi la sposa, non fu un eroe, anzi un magnifico barbagianni; e il fratello Agamènnone glie lo dice a chiare note (*Ifigenia in Aulide*, 389). « Io pazzo? Pazzo tu, che avevi perduta una peste di moglie, e te la vuoi ripigliare, quando i Numi t'avevano concessa tanta grazia! »

Gente come noi, insomma. E come noi soggetta alle mille miserie della vita quotidiana. Nell'*Oreste* (126) Elena si recide qualche ricciolo per offrirlo sulla tomba della sorella Clitennestra. Ma ne taglia un briciolo appena appena, per non sciupare la sua bellezza. « Che vuol dire — esclama Elettra che la vede — esserci nate! È sempre la donna di prima! »

Nelle *Fenicie* (977), Meneceo è dipinto come vero eroe. Saputo che il suo sacrificio può salvare Tebe, non esita. Ma siccome il padre Creonte vuole che egli fugga, finge di accondiscendere: « Dove devo andare? » chiede al padre. « Va in questa e quella e quella città, passa di costí e di costí, sin che tu arrivi a Dodona. » « Benissimo — obietta Meneceo. — Ma i quattrini pel viaggio? »

E come non piglia eccessivamente sul serio né gli eventi mitici né gli eroi, cosí non ha troppo riguardo per le forme tradizionali della tragedia.

Per esempio, vedemmo che le strofe liriche dei cori contenevano preghiere ai Numi. Esse erano, dentro la ricca polpa del dramma, il nocciolo in cui veniva conservato il germe ditirambico, essenza originaria e profonda della tragedia.

Ma Euripide non ha troppi riguardi alla tradizione; e di queste strofe se ne serve un po' a suo piacere. Leggiamo per disteso la prima monodia, alla quale già accennammo, dello *Ione*.

IONE
entra con una granata, e spazza
il pavimento.

Su via, tu che nel tempio
spazzi l'ara di Febo,
rampollo or or fiorito
del vaghissimo alloro,
nei giardini immortali
cui le sacre rugiade
sempre irroran, versando
le perpetue sorgive
che nutrono del mirto
la sacra chioma, onde io
ciascun giorno il piantito
del Dio che servo, spazzo
da mane a sera, insieme
con le veloci penne
del Sol! — Peana evviva!
Viva, Peana, a te!
Sempre beato sii,
di Latona figliuolo,
a noi, di Pito re!
Viva, Peana, a te!

Rampollo testé fiorito del vaghissimo alloro, chioma sacra del mirto, son belle e pittoresche perifrasi. Ma, in conclusione, si parla di una granata. Questo è un inno ad una scopa. Ecco

a che cosa sono ridotte le commosse preghiere, le fervide invocazioni ai Numi che i corifei di Eschilo intonavano con accento di profeti.

★

Tale, adunque, l'atteggiamento di Euripide di fronte agli eventi, agli eroi, alle forme del mito. E diciamo subito che questo è un verme che corrode nell'intimo la sua arte. Il *si vis me flere* di Orazio trova qui la sua piena applicazione. Voi, poeta tragico, non credete alle vostre favole, ai vostri personaggi. E perché ci dovremmo credere noi? — E dove manca ogni illusione, ivi manca la commozione profonda.

E l'ironico scetticismo dinanzi alla materia del dramma, influisce anche, e non favorevolmente, sulla generale concezione dei suoi personaggi.

Si è detto da molti che Euripide sia, dei tre grandi drammaturgi, quegli che ha piú fine e profonda psicologia. Ed in un certo senso è vero. È vero che egli piú acutamente dei suoi predecessori indaga l'animo umano nei suoi lati men belli, e sa spogliarlo d'ogni veste e d'ogni orpello, e sorprenderlo nella sua nudità, raramente venusta.

Ma con ciò non è detto che egli abbia creato personaggi piú vivi e piú psicologicamente esatti di Sofocle o magari di Eschilo. È, in realtà, ben altra cosa.

Creazione vera di un grande carattere scenico si ha solamente quando la figura immaginata prende la mano, per dir cosí, a chi l'ha

ideata, e si sviluppa per proprio conto: si ha nella creazione semicosciente ed allucinatoria. Esempio supremo, Shakespeare, e, nel teatro greco, alcune figure di Eschilo. Ma di una simile creazione non si trovano tracce in Euripide. Questi è troppo cosciente, troppo critico, troppo vigile sempre a sé stesso, per immedesimarsi e perdersi con entusiasmo in questo o quello dei personaggi da lui messi in scena. Esso li accoglie dalla tradizione; ma senza troppo curarsi di questa, cerca quali poterono essere i reali motivi delle loro azioni, quale il loro vero stato d'animo durante le vicende fra cui li vedeva impigliati. E quelli e questo registrava fedelmente.

E la nuova osservazione contraddiceva sovente alla essenza stessa del personaggio, quasi sempre al suo carattere eroico, sebbene sia quasi sempre molto fine e degna d'un osservatore di razza.

Vedete, per esempio, Giasone. Abbandona alla sua sorte Medea che, fuggita dalla patria per amore di lui, non sa piú dove debba rivolgersi. La sua crudeltà non ha limite. Ma pure, sul punto di mandarla via, largheggia in profferte, e sfoggia affetto e generosità. La generosità dell'amante che è oramai sazio, che ha coscienza d'aver torto, e tuttavia procura di cavarsela con onore, agli occhi degli altri, ed anche un po' agli occhi proprî.

Questo lavoro, direi quasi di revisione, interessa il poeta assai piú che non la vera e propria creazione dei personaggi. Questi gli servono per comunicare al pubblico i risultati della sua indagine psicologica. Questa indagine gli sta a cuore: cómpito piú di filosofo, che non

di drammaturgo. E la tendenza filosofica riesce già visibile nel fatto che i suoi personaggi traggono dal caso speciale, esemplificato nell'azione, la massima generale, e assai spesso si abbandonano a lunghe divagazioni filosofiche. Insomma, non abbiamo l'esperienza o l'intuizione del poeta adoperata a creare personaggi: abbiamo piuttosto personaggi messi in scena per enunciare le idee e le osservazioni del poeta sulla psicologia umana.

E l'osservazione e l'esperienza hanno insegnato al poeta che, ad onta delle piú speciose apparenze, il fondo dell'anima umana è tristo. E a questo intimo fondo, ben piú che alla superficie, bada il poeta; e fruga in esso con voluttà morbosa.

Da tale atteggiamento dipende il gran numero dei personaggi odiosi delle sue tragedie.

Non parliamo neppure di quelli già dipinti odiosi dal mito. Nel rappresentarli, Euripide è insuperabile. Ecco il Menelao dell'*Andromaca*. Andromaca, la misera sposa di Ettore, dopo la distruzione della sua patria, è stata fatta schiava dal figlio di Achille, Neottolemo, e ne ha avuto un figlio, Molosso. Neottolemo, tornato in patria, ha sposato la figlia di Menelao, Ermione, che, rimasta infeconda, spasima di gelosia contro Andromaca. E, colto un momento in cui Neottolemo è lontano, cerca di ucciderla. Quella manda lontano il bambino, e si rifugia presso un altare. Ma Menelao sopraggiunge ad aiutare la figlia; e, riuscito ad avere in mano Molosso, se ne serve per indurre Andromaca ad abbandonare il luogo sacro. Se non lo farà, ucciderà Molosso. La misera, per salvare il figlio, obbedisce. E l'altro le fa subito avvincere le

mani in maniera crudelissima e straziante, e poi, con ributtante cinismo, le dichiara che non manterrà la promessa. «Per poterti allontanar dall'altare senza sacrilegio, io ti minacciai la morte del figlio: ora di lui giudicherà la figliuola mia, se conviene ucciderlo o non ucciderlo.»

Ermione, non meno spietata del padre, ordina che anche il bambino sia messo a morte. E vediamo su la scena, in un terzetto, la misera madre e il figliuolo supplici, e Menelao che respinge le loro preghiere con durissime parole. Alcune battute sono atroci.

ANDROMACA.

Oh figlio mio, stringi le ginocchia del signore, e scongiuralo!

MOLOSSO.

Oh caro, oh caro, risparmiami la morte!

ANDROMACA.

Bagno di lagrime le pupille: stilla il mio pianto, oh mira!, come da una roccia.

MOLOSSO.

Ahimè! Ahimè! Quale riparo troverò alle mie sciagure?

MENELAO.

Perché cadi alle mie ginocchia? Tu rivolgi le tue preghiere ad un flutto, a un'onda marina. Io aiuto i miei, e per te non sento nessuna pietà.

Parrebbe che non si potessero trovare colori piú truci a dipingere un carattere odioso. Ma per questo lato Euripide è veramente insuperabile. Appena Menelao ha pronunciate queste parole, arriva Pelèo, il vecchio padre di Achille, prende le difese di Andromaca e di Molosso, e cuopre Menelao di rampogne e di

vituperî. E quegli, già cosí franco e sicuro contro una donna ed un bambino, ora, dinanzi ad un uomo, sia pure vecchio, batte prudentemente in ritirata, e se ne ritorna a Sparta. — « Sono in casa d'altri, e non voglio fare il prepotente (dopo quelle che ha fatto). Tu sei un vecchio buono solo a parole, e perciò non tengo conto delle tue contumelie. Quando sarà tornato Neottolemo, parlerò con lui, da uomo ad uomo. »

Difficilmente si potevano trovare tratti piú efficaci a dipingere la bassezza e la codardia. Euripide aveva studiato bene questi lati del carattere umano. In un punto, poi, sforza la mano; ed ecco, nell'eccesso, riapparire la comicità, questa compagna assidua delle scene euripidee. « Per adesso — dice dunque Menelao — me ne torno a casa, perché non ho tanto tempo disponibile. C'è una città vicina a Sparta, che un tempo era amica, e adesso è nemica. Voglio adunare un esercito, marciare su lei, espugnarla. Quando avrò sbrigato questa faccenda come desidero, tornerò. »

Fa proprio pensare al gracioso d'una commedia di Juan de Alarcon; il quale, quando vede il suo padrone impegnato con un fiero nemico in un duello mortale, si allontana sclamando:

> Perdio, tirano alla pelle!
> Vado tosto a confessarmi,
> e a morir volo con te!

Non meno odiosa di Menelao è sua figlia Ermione. Ma basta scorrere le tragedie, per trovare tutta una lista di personaggi odiosi. Admeto e Ferete nell'*Alcesti*, Polinestore nel-

l'*Ecuba,* Diòniso nelle *Baccanti,* Menelao nelle prime scene dell'*Ifigenia in Aulide.* E nella *Medea,* Creonte, e Giasone, che trova maniera di rinfacciare alla misera donna abbandonata quel po' di bene che le ha fatto, e il Menelao dell'*Oreste,* odioso almeno quanto l'altro dell'*Andromaca,* ed Eteocle nelle *Fenicie.* Ho ricordato i principali.

E talora ne vediamo due, alle prese fra loro, rovesciarsi l'uno sull'altro, scavare l'uno nell'animo dell'altro quanto han di piú turpe, per gettarglielo in faccia. Esempî tipici, i due contrasti di Admeto e di Ferete su Alcesti morta, di Giasone e Medea sui figli trucidati. Sulle vittime del loro egoismo e delle loro passioni, si rimandano le responsabilità, in battibecchi resi piú macabri dal carattere sovente sofistico; e l'uditore deve pesarli, giudicarli, avvolgerli nel medesimo disprezzo, nel medesimo ribrezzo.

Ma anche all'infuori delle figure malvage, e volute dipingere tali, la predilezione del poeta a scovare sino nelle intime fibre dell'animo umano, per cogliere le magagne e le debolezze, lo spinge a diminuire e svalutare anche i personaggi che pure egli evidentemente vuole rappresentarci eroi.

Eroico è, l'abbiamo visto, il Pelèo dell'*Andromaca,* che difende dall'odioso Menelao Andromaca e il bambinetto Molosso: e noi guardiamo con ammirazione l'intrepido vecchio. Ma il sottile Euripide ce lo mostra poi un po' inuzzolito pel suo successo. Quando Menelao ha battuto in ritirata, ed egli invita Andromaca a seguirlo, la poveretta dice: «Vedi che per la via solitaria non ci debbano appostare e rapirmi, vedendo te vecchio e me debole donna, con

questo figliuolo bambino!» — E Pelèo: «Lascia queste paure da donna! Noi non siamo vecchi, come tu credi, ma ci reggiamo in piedi; e poi, vecchio e buono, mi sento di sopraffare quell'uomo, solo a guardarlo in faccia. Un vecchio di fegato vale piú di molti giovanotti». E cosí, questo pizzico di fanfaronismo abbassa un po' la tempra eroica del vecchio.

E la stessa ombra è gittata su Reso, l'eroe giunto in soccorso dei Troiani. Ad Ettore, che gli ha rimproverato il suo ritardo, dice (443): «Giungo ultimo, ma sempre in tempo. Tu stai combattendo da dieci anni, e non concludi nulla, e di giorno in giorno mandi avanti questa partita con gli Achei. A me basterà un giorno solo per abbattere i valli, piombar sulle navi, e sterminare gli Achei; e il giorno dopo, partirò da Ilio, e tornerò a casa, dopo abbreviate le tue fatiche. E nessuno di voi metta mano alle armi. Basto io solo, sebbene venuto ultimo, a vincere e domare i millantatori Achei».

Poco dopo, dalla bocca della stessa Pallade, sappiamo che Reso è un eroe davvero, e che se i greci non riescono ad ucciderlo subito a tradimento, egli effettuerà sul serio le minacce. Ma quella tirata starebbe meravigliosamente sulle labbra di uno dei tanti rodomonti, che, come vedremo, frequentavano le scene comiche.

Qui peraltro, ripetiamolo, non c'è intenzione comica. C'è osservazione. Un eroe, anche vero eroe, è sempre un po' millantatore. Euripide osserva e registra. E cosí, dicemmo, in ognuno trova la sua tara. Non ne riesce immune il personaggio piú simpatico di tutto il suo teatro, Alcesti, la sposa fedele. Tanto le sue parole, quanto ciò che di lei dicono tutti, lo sposo,

il suocero, i servi, la dipingono creatura nobilissima, elevatissima, celestiale. Eppure, nell'ultimo discorso allo sposo, ella trova modo di rinfacciargli il proprio beneficio.

> Admeto, a te che la mia sorte vedi,
> dirò, pria di morir, quello che bramo.
> Io, piú che me, te caro avendo, a prezzo
> del viver mio, la luce a te serbata,
> muoio. E potevo non morir per te,
> ma chi volessi sposo aver dei Tessali,
> e sovrana regnar nella mia reggia.

E cosí anche su lei deve rimanere questa piccola ombra. Una figura eticamente immacolata sembra repugnasse al sentimento ipercritico d'Euripide.

Date queste qualità d'Euripide, s'intende bene come, in linea d'arte pura, meglio che le figure sublimi, gli riescano le figure medie. Le quali, d'altra parte, non avendo doveri eroici, non presentano la mancanza d'omogeneità che offende nelle figure eroiche.

Esempio tipico, la nutrice di Fedra nell'*Ippolito*. È una donnetta buona di fondo, e realmente affezionata alla sua signora. La vede malata, e ne è profondamente afflitta, ed insiste perché le sveli il suo male. E quando sa che è innamorata del figliastro Ippolito, rompe in esclamazioni di orrore (353). «Ahimè, figlia, che cosa dici? Tu m'uccidi! Amiche, non ci resisto, non posso vivere piú. Giorno nemico, luce nemica che io vedo! Gitterò via, struggerò questo corpo, morrò, abbandonerò la vita. Addio, io sono già morta!»

Ed entra in casa. Ma, dopo brevissimi istanti, ritorna già tutta rasserenata, e di quell'orrore non rimane traccia (433). «Signora mia, la tua

sventura lí per lí m'ha sgomenta. Ma ora m'avvedo che sono stata una sciocca. Le seconde impressioni sono migliori delle prime. Quello che ti succede non è straordinario, né fuori del comune. Sei innamorata? E c'è da far tante meraviglie? Sei in numerosa compagnia! E per un innamoramento ti vuoi dare la morte? » — E dopo averle dimostrato con grande eloquenza e lusso d'esempî mitologici che essere innamorati non è colpa, le assicura che ha in casa un filtro infallibile per guarire dalla passione. Ed entra a prenderlo.

Quale sia questo filtro, lo sappiamo: parla con Ippolito, e tenta indurlo all'amore della matrigna. Ma il giovinetto rifiuta, e, inorridito, leva grida che si sentono anche fuori del palagio. Ed eccoli sulla scena, il garzone pudico e la vecchia tentatrice.

IPPOLITO.

O terra madre, o tramiti del sole, che discorsi infami devo sentire!

NUTRICE.

Taci, o figlio, che nessuno oda i tuoi gridi!

IPPOLITO.

Tacere quando ascolto questi orrori? È impossibile!

NUTRICE.

Sí, per questa destra, per questo braccio!

IPPOLITO.

Non mettermi le mani addosso, non toccare le mie vesti!

NUTRICE.

Figlio, non violare i tuoi giuramenti.

IPPOLITO.

Giurò la lingua, non giurò la mente.

NUTRICE.

Figlio, che farai? Ucciderai chi ti vuol bene?

IPPOLITO.

Mi fate schifo. Chi è disonesto non è amico mio.

NUTRICE.

Perdona, figlio! Tutti i mortali possono sbagliare.

Ippolito parte furibondo, e Fedra scaglia contro la vecchia le piú aspre contumelie. Ma quella non si scompone troppo.

NUTRICE.

Signora mia, s'intende che tu biasimi quanto ho fatto: ché il dolore soverchia in te il discernimento. Ma io posso obiettare a ciò che dici. Io t'ho nutrita e t'amo; e cercando un rimedio per guarirti, trovai quello che non cercavo. Se fossi riuscita, sarei sembrata saggia. Perché noi giudichiamo gli eventi dall'esito.

FEDRA.

È giusto, e me ne devo accontentare, che, dopo avermi danneggiata, tu debba impegnare meco una gara di parole?

NUTRICE.

Chiacchiero troppo, è vero: ed ho agito senza prudenza. Ma anche da questo impaccio c'è una via di salute.

In realtà, non si saprebbero immaginare parole piú adatte a tratteggiare questo carattere di donnetta, non cattiva, anzi affezionata alla signora, ma sprovvista affatto di senso morale, ciarliera, accomodante, ricca di espedienti. Meglio che vera figura, è un tipo, una macchietta. Non ne mancano nei predecessori, esempio la nutrice delle *Coefore* e la guardia dell'*Antigone*. Ma qui erano eccezioni, mentre nel teatro d'Euripide sono frequenti, e, sia pure in una sfera d'arte un po' inferiore, eccellenti. Ricorderò l'araldo sofista e fanfarone delle *Supplici*,

il pedagogo dello *Ione*, il servo frigio pauroso dell'*Oreste*, Auturgo della *Elettra*.

Uno dei meglio riusciti è il servo fedele dell'*Alcesti*. Mentre si celebrano i funerali della regina adorata, è giunto Ercole. Admeto gli ha nascosto il lutto, e l'eroe s'è messo a gozzovigliare. E il servo, uscito fuori, esprime cosí il suo disgusto:

N' ho visti molti, forestieri, e d'ogni
parte del mondo, giungere alla reggia
d'Admeto, e il pranzo gli ammannii. Ma uno
piú tanghero di questo, non ci ha messo
mai piede. Prima, trova il mio padrone
in lutto, ed entra, senza farsi scrupolo
di varcar questa soglia. Poi, saputa
tanta disgrazia, non ha mica accolta
con discrezione l'ospitalità!
Ci scordavamo qualche cosa? E lui
tempestava per farsela portare.
E messa mano ad una coppa d'ellera,
dàlli a trincare puro sugo d'uva,
sin che il fuoco del vino, serpeggiandogli
nelle vene, lo accese. E cinto il capo
con rami di mortella, abbaia e abbaia
fuori di tòno. C'erano due musiche.
Quello berciava, senza darsi il menomo
pensier d'Admeto, e dei suoi guai. Noi servi
piangevam la signora. Ma le lagrime
nascondevamo all'ospite; ché Admeto
ce l'aveva ordinato. — E adesso io
devo servirlo a tavola, quest'ospite,
questo birbone, questo ladro, questo
brigante! E intanto la padrona mia
la portan via di casa, ed io non l'ho
seguita, verso lei non ho potuto
tender la mano, sfogarmi a singhiozzi,
lei che per me, che per i servi tutti
era una madre, che ci risparmiava
mille castighi, mitigando l' ira

dello sposo. Ho ragione o no, se aborro
lo stranier che piombò fra i nostri guai?

ERCOLE.

Perché stai lí cogitabondo e scuro,
amico? Un servo non ha già da fare
quel muso lungo agli ospiti, ma accoglierli
con garbo e grazia. Tu vedi l'amico
in casa del padrone, e lo ricevi
accipigliato, con un viso d'uggia,
tutto angosciato per un male estraneo.
Sentimi qui, che metterai giudizio.
Lo sai qual'è la sorte dei mortali?
Credo di no. Chi può avertelo detto?
Debbon morire tutti quanti gli uomini;
nè tra i mortali alcuno v'è che sappia
se dimani vivrà: ché oscuro è l'esito
della ventura: e non s'impara; ed arte
non te l'insegna. Adesso che sai tanto,
che l'impari da me, datti alla gioia,
trinca, pensa che il giorno che tu vivi
è tuo, della fortuna è il resto. E onora
Cipride, delle dee la piú soave,
la piú benigna pei mortali. E l'altre
malinconie, lasciale stare, e dammi
retta, se non ti par ch'io dica male.
A me, pare di no. Dunque, non startela
a pigliar troppo, cingi una corona,
varca la soglia, e bevi insiem con me:
e ti so dir che il tintinnio del calice
farà mutare subito di rotta
a quella grinta amara e all'umor negro.
Chi è mortale, ha da pensare da
mortale: e per la gente ammusonita
sempre e accigliata, credi pure a me,
la vita non è vita: è un'agonia.

SERVO.

Tutto questo lo so; ma non passiamo
un momento da risa e da bagordi.

ERCOLE.

È morta una straniera: non pigliartela
troppo: i signori della casa vivono.

SERVO.

Vivono? Dunque i nostri mali ignori?

ERCOLE.

Vivono: o il tuo signor mentito m'ha!

SERVO.

Troppo amico è il mio re, troppo, degli ospiti!

ERCOLE.

Dovea, per lutto estranio, male accogliermi?

SERVO.

Davvero estranio, sí: troppo era estranio!

ERCOLE.

Forse mi tacque alcuna sua sciagura?

SERVO.

Va' in pace: noi del re piangiamo i mali.

ERCOLE.

Non parli no, come d'estranio lutto!

SERVO.

Crucciato mi sarei del tuo bagordo?

ERCOLE.

Che? M'ha l'ospite mio tratto in inganno?

SERVO.

Non giungi in punto da ricevere ospiti!

ERCOLE.

Morto è dei figli alcuno? O il vecchio padre?

SERVO.

D'Admeto, ospite, spenta è la consorte.

ERCOLE.

Che dici? E in casa pur m'avete accolto?

SERVO.

Troppo si peritava di respingerti!

ERCOLE.

Di quale sposa orbato fosti, o misero!

SERVO.

Tutti, non lei soltanto siam perduti.

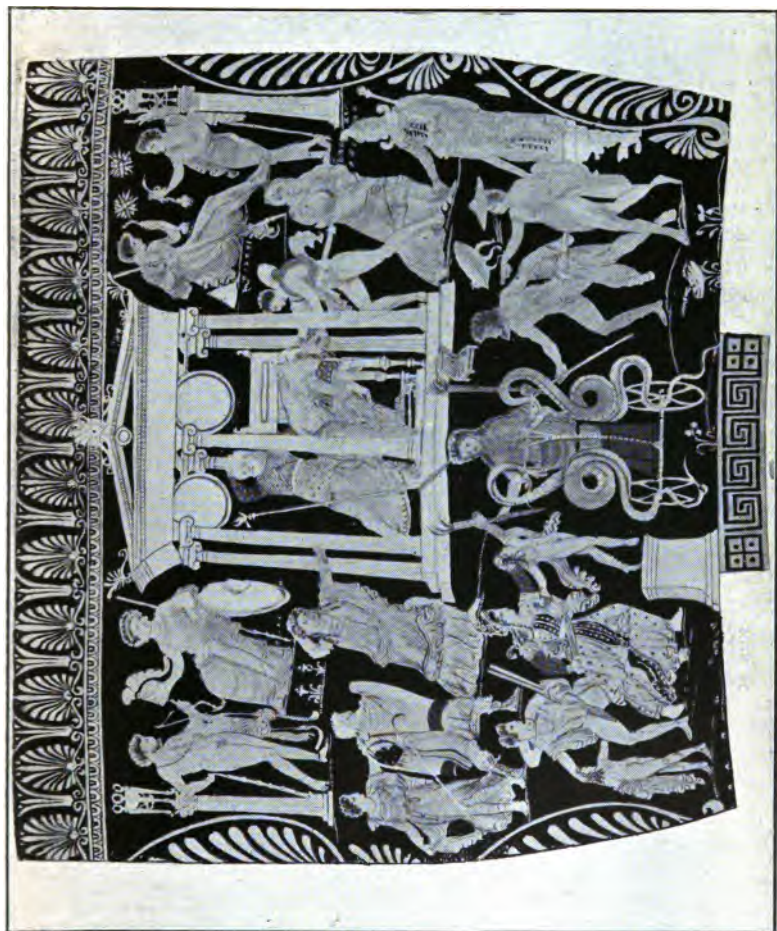
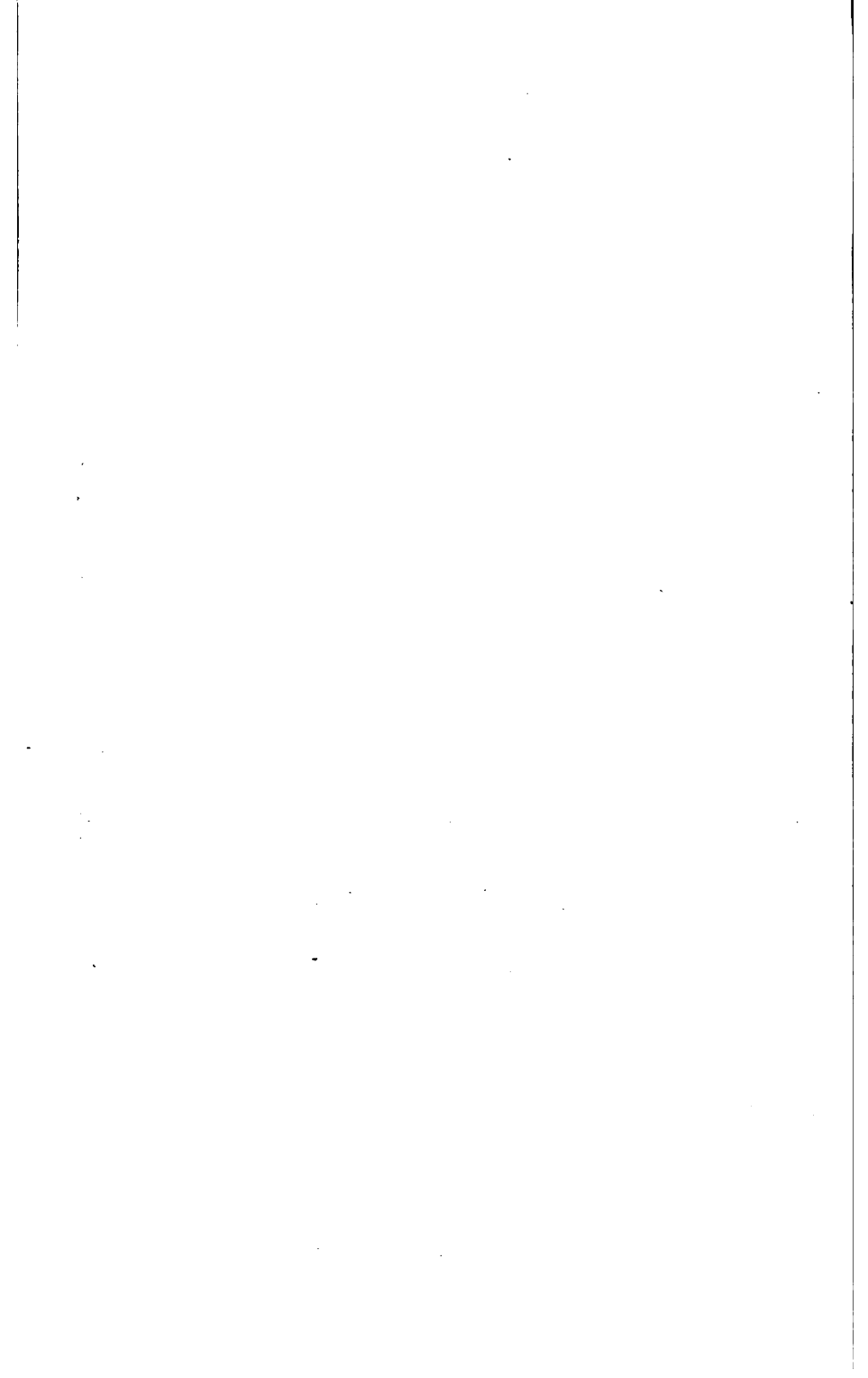
ERCOLE.

Ben sentito l'avea, vedendo il pianto
scorrere, e il volto, e il capo raso. Ma
mi convinse dicendo che un estraneo
alla tomba recava. E mal mio grado,
questa soglia varcata, entrato in casa
dell'amico ospitale, immerso in tanta
calamità, sto qui gozzovigliando.
E un serto cinge il capo mio! — Ma tu,
perché tacere, quando sulla casa
tanta sciagura era piombata? Dove
la seppellí? Dove potrei trovarla?

SERVO.

Per la via dritta che a Larissa mena,
vedrai la bianca tomba, oltre il pomerio.

ERCOLE.

Cuor mio, temprato a mille prove, or mostra
qual figlio a Giove diè d'Elettrïone
la figlia, Alcmena la tirinzia. Io devo
salvar la donna or ora spenta, Alcesti,
e a questa casa ricondurla, e all'ospite
degna mercede ricambiare. Andrò,
affronterò dei morti il sire, Tànato
dal negro peplo. Vicino alla tomba,
certo, a suggere il sangue delle vittime,
lo troverò. Lo apposterò. Né s'io,
balzando dall'agguato, potrò cingerlo
nel cerchio delle mie mani, sarà
chi sveller possa dalla stretta l'ansimo
del fianco suo, se Alcesti non mi rende.
Che se mai questo agguato mi fallisce,

Pittura vascolare ispirata alla *Medea* di Euripide.

né venga alla sanguigna epula, giú
nella dimora senza sol di Cora,
discenderò, la chiederò. Sicuro
sono di ricondurre al mondo Alcesti,
e consegnarla nelle man dell'ospite
che non mi rimandò; ma in mezzo a tanta
sciagura, in casa sua mi diede albergo,
e la nascose, nobil cuore, ed ebbe
reverenza di me. Chi mai, fra i Tessali,
piú ospitale di lui? Chi nelle terre
d'Ellade tutta? Or ei, sí generoso,
non dirà che fu largo ad un ingrato.

Data la curiosità psicologica di Euripide, s'intende bene che la sua attenzione dovesse di preferenza rivolgersi all'animo femminile: campo d'osservazione ai suoi tempi poco sfruttato, men cognito agli uomini, per manco d'affinità, e reso piú misterioso e attraente dalla cura gelosa onde le donne sogliono velare l'intimo del loro animo.

Per questo lato, e sempre eccettuando la impareggiabile Clitennestra di Eschilo, Euripide supera molto i suoi predecessori. In verità, questi sviluppavano assai poco i caratteri muliebri. Avviene un po' nella loro arte come nella statuaria arcaica, nella quale anche le figure di donne risentono, e massime nella espressione del viso, del tipo mascolino. A questo carattere non sfugge poi neanche la Clitennestra di Eschilo. E maschie sono anche quasi tutte le altre donne del suo teatro, esempio massimo Elettra: e maschie la Elettra, l'Antigone, la

Clitennestra di Sofocle, che solo in Iole ha cominciato a ritrarre la mollezza femminile.

Ma invece le donne di Euripide sono ben donne in ogni atteggiamento del loro spirito, in ogni parola. E sono distinte l'una dall'altra con caratteri fini e precisi, assai piú che non gli uomini.

Senza lunghe esemplificazioni, quanti hanno letto Euripide si persuaderanno facilmente di questa asserzione, rievocando le sue eroine, e pensandole in confronto ai suoi eroi. Fra questi primeggiano Admeto, Ippolito, Giasone, tutti e tre antipatici, non solo in sé, ma anche in linea artistica. Tanto che non sono divenuti mai popolari, e tutti e tre hanno acquistato diritto d'immortalità, nel regno dell'arte, per la luce riflessa sovra essi dalle tre donne con cui si trovano in rapporto: Alcesti, Fedra, Medea. Alcesti, Fedra e Medea sono invece, nel cielo dell'arte, sideri di prima grandezza, se pure fulgenti di diversissima luce. E accanto a queste si allineano altre figure minori, ma pure soverchianti ancora le figure maschili: Andromaca, Ecuba, Ifigenia, Macaria, Agave. Gli è che a queste figure Euripide ha dedicato la sua attenzione, le sue cure profonde: a queste ha concessa tutta la simpatia ond'era capace il suo spirito penetrante ed esulcerato dalla immedicabile malvagità umana.

Si è mille volte parlato della misoginia di Euripide, e si è elevato a dogma l'assioma, burlescamente patrocinato da Aristofane, che Euripide fosse nemico giurato del bel sesso.

Ma in realtà, per sostenerlo bisogna proprio non andare un millimetro oltre le apparenze. Nella tragedia abbondano, è vero, le tirate con-

tro le donne, che del resto debbono attribuirsi alle persone che le pronunciano, e non implicano se non di rado la connivenza del poeta. Ma è altresí vero che, mentre in tutto il teatro d'Euripide gli uomini, quando non sono malvagi e crudeli, sono bassi, o spregevoli, o sciocchi; nelle donne le perfide sono una minoranza; e molte riescono invece simpatiche e spesso mirabili. In nessuna di esse, tranne in Ermione, c'è quella mancanza assoluta di umanità e di generosità che riscontriamo nella maggior parte degli uomini. Anche le meno buone sono presentate sotto luce non interamente sinistra. Fedra è vittima piú che rea; e se non fosse la trama della nutrice, morrebbe senza svelare il suo colpevole amore. Medea uccide i figli: eppure, di fronte alla perfidia di Giasone, riesce quasi simpatica. E, come dicemmo e ripetemmo, Alcesti è la figura piú simpatica, non solo d'Euripide, ma di tutto il teatro greco.

Ora non è che all'occhio di Euripide sfuggono i lati meno felici dell'anima femminile; li scorge, né sa astenersi dal rilevarli e dipingerli con tratti incisivi. Ma sa anche trovare i filoni d'oro. E tre specialmente ne scava, per versarne a piene mani il metallo prezioso. Lo spirito di sacrificio. L'eroismo, che si nasconde tanto spesso sotto la fralezza e l'apparente fragilità, e che nelle donne è per lo meno tanto saldo quanto nell'uomo. E l'affetto, pronto a effondersi in torrenti inesauribili: specialmente l'affetto materno.

Esempio incomparabile della prima di queste doti, sono Alcesti e la Macaria degli *Eraclidi*, che si sacrifica per salvare i fratelli. — Mirabile prova d'eroismo dànno anche Ifigenia e Polis-

sena, che, ambedue giovanissime, affrontano la morte con cuore incrollabile (*Ecuba*, 342). **— Ma l'affettuosità femminile è specialmente osservata e rappresentata da Euripide. Ne deriva una nota patetica, che investe tutta la tragedia, e scioglie ogni residuo del gelo arcaico. Quando tocca questa nota, Euripide è sommo. E ben conscio di questa sua maestria, cerca quante piú può situazioni patetiche. Cosí avviene che spessissimo nei suoi drammi appaiono fanciulli. Nell'*Andromaca*, nell'*Alcesti*, nell'*Ecuba* (il morto Polidoro), negli *Eraclidi*, nelle *Troiane*, nelle *Supplici*** (1123). **E sovente questi fanciulli, ghermiti cosí teneri dagli artigli del destino, levano i loro lagni strazianti. E piú straziante il pianto dei genitori, degli avoli, sulla loro misera sorte. In queste lamentazioni Euripide tocca il sublime. Ricordiamo l'addio di Alcesti ai figliuoli.**

ALCESTI.

Admeto, a te che la mia sorte vedi,
dirò, pria di morir, quello che bramo.
Io, piú che me, te caro avendo, a prezzo
del viver mio, la luce a te serbata,
muoio. E potevo non morir per te,
ma chi volessi sposo aver dei Tessali,
e sovrana regnar ne la mia reggia.
Ma divelta da te non volli vivere
coi figli derelitti; e abbandonai
di giovinezza i doni ond'io godevo.
L'uom che te generò, la madre tua,
ti tradirono. Ed erano pur giunti
agli anni in cui lasciar la vita è giusto;
e bello era per lor salvare il figlio,
gloriosa la morte; e avean te solo,
né speranza d'avere altri figliuoli
se tu morivi; ed io vissuto avrei
sempre vicino a te, né tu soletto

piangeresti la sposa, e i figli tuoi
orfani educheresti. Ma un dio volle
che cosí fosse tutto questo. E sia.
Ma tu, memore, rendimi una grazia.
Al beneficio pari non sarà,
ché nulla della vita è piú prezioso;
ma ben giusta: e tu stesso lo dirai:
ch'ami non men di me questi fanciulli,
se pure hai senno. Fa' ch'essi padroni
sian de la casa mia, schiva le nozze,
ai figli miei non dare una matrigna,
che, non avendo il cuore mio, per astio,
sui miei, sui tuoi figliuoli alzi la mano.
Non farlo, no, ti prego. Ai primi figli
sopraggiunge nemica una matrigna:
cuore non ha piú mite d'una vipera.
Il figlio maschio trova un baluardo
nel padre suo. Ma tu, pargola mia,
chi curerà la tua giovane vita?
Come sarà con te la nuova sposa
del padre tuo? Di mala fama forse
nei floridi anni tuoi ti brutterà,
sí che distrugga le tue nozze. Sposa
te non farà la madre: ai parti, o figlia,
te non assisterà, dove nessuno
ha d'una madre il cuore. Io morir devo,
e non domani, e non il terzo dí
del mese, il mal mi attende. Ma fra poco
viva chiamar me non potrete. Addio,
siate felici. Gloriarti, o sposo,
potrai che la tua sposa ottima fu:
e voi, figliuoli, della madre vostra.

1.° CORIFEO.

Fa' cuor: per lui parlare non mi pèrito.
Quanto brami farà, se non è folle.

ADMETO.

Sarà, tutto sarà. Non temere. Io
t'ebbi sposa da viva; e morta, ancora
unica sposa mia detta sarai.

Niuna Tessala piú mi chiamerà
sposo, sia pur di nobil sangue, sia
di vaghissime forme. Ai Numi questo
soltanto io chiedo: che mi sia concesso
gioir dei figli, or che di te gioire
piú non m'è dato. E non un anno il lutto
tuo porterò; ma sin ch'io resti in vita,
o sposa: e aborrirò la madre mia,
il padre aborrirò. M'erano amici,
non a fatti, a parole. Invece tu,
la carissima vita in cambio offerta,
salvato m'hai. Come potrei non piangere,
perduta avendo una compagna tale?
Porrò fine ai convivî, ed ai simposî,
alle ghirlande, ai canti che sonavano
nella mia casa. Piú non toccherò
cetra, né piú solleverò lo spirito,
cantando al suon di flauto libio. Tu
della vita m'hai tolto ogni diletto.
La tua figura effigïata dalla
mano di saggio artefice, starà
distesa su le coltrici; ed io, prono
accanto a lei, la cingerò con queste
braccia, invocando il nome tuo, pensando
fra le braccia tener la mia diletta.
Gelida gioia, ahimè! Ma forse il peso
solleverà dell'anima. E nei sogni
m'apparirai, m'allieterai. Soave
è la notte vedere i nostri cari
quando che sia. Se le parole e il canto
possedessi d'Orfeo, sí che molcendo
di Demètra la figlia e il suo signore,
te dall'Averno riaddur potessi,
vi scenderei; né di Plutone il cane
mi tratterrebbe, né Caronte, d'anime
conduttor, pria che a luce io ti rendessi.
Ora attendimi là, quando io sia morto,
e prepara la casa, ove dimora
avrai con me. Ché porre io mi farò
in questa istessa arca di cedro, il fianco

vicino al fianco tuo; né morto mai
sarò da te disgiunto, oh sola fida!

1.° CORIFEO.

Il tuo duol per costei con te partecipo,
amico per l'amico: essa n'è degna.

ALCESTI.

Figli, del padre le parole udiste:
non sposerà, che sia vostra nemica,
un'altra donna: a me non farà torto.

ADMETO.

Lo affermo anche una volta; e manterrò.

ALCESTI.

E allor dalla mia mano abbiti i figli.

ADMETO.

Oh caro dono di mano diletta!

ALCESTI.

In vece mia sii tu madre per essi.

ADMETO.

Forza sarà, quand'io di te son privo.

ALCESTI.

Quando viver dovevo, o figli, parto.

ADMETO.

Che farò di te privo, o me infelice!

ALCESTI.

Chi muor dispare. Avrai medico il tempo.

ADMETO.

Con te laggiú, con te laggiú mi reca!

ALCESTI.

Io basto, che per te volli morire.

ADMETO.

Di quale sposa, oh demone, mi privi!

ALCESTI.

Già pieno d'ombra l'occhio mio s'aggrava.

ADMETO.

Morto anch'io sono, se mi lasci, o sposa!

ALCESTI.

Dire ben puoi che nulla io sono più.

ADMETO.

Leva il tuo volto.... non lasciare i figli!

ALCESTI.

Non io voglio lasciarli.... Oh figli.... Addio!

ADMETO.

Guardali ancor, guardali ancora!

ALCESTI.

Muoio!

ADMETO.

Che fai? Ci lasci?

ALCESTI.

Addio!

ADMETO.

Morto son io!

1.° CORIFEO.

Spirò! Spenta d'Admeto è la consorte.

Accanto a questo incomparabile brano, si schierano il monologo di Medea sui figli uccisi, il saluto di Andromaca ad Astianatte condotto a morte (*Troiane*, 740), il lungo compianto di Ecuba sul corpo del nipote (1156), il pianto di Etra nelle *Supplici*.

E sovente, alle parole patetiche si accompagnano gesti commoventi, che il poeta stesso suggerisce, con parola imperativa, agli attori. Cosí quando Elettra ode dall'araldo che Oreste

è condannato a morte, il coro le dice: «Oh sciagurata fanciulla, perché chini a terra il tuo viso annuvolato, e rimani muta, come se fossi per prorompere in lamenti ed in lagrime?» (*Oreste*, 957).

E nelle *Supplici*, quando la vecchia Etra si commuove alle preghiere delle fuggiasche di Tebe, il figlio Teseo le chiede (286): «Madre, perché piangi, calando sui tuoi occhi il velo leggero?»

E Giasone a Medea, che deve separarsi dai figli: « Medea, perché bagni le pupille di vive lagrime, volgendo in là la bianca gota? »

Insomma, Euripide sfrutta, e da maestro, tutti gli elementi del patetico. Questo dà un fascino ed un carattere particolare alla sua arte. Di fronte all'arte austera e quasi jeratica, fieramente virile, di Eschilo, la sua è un'arte già femminile. Ed anche in ciò abbiamo un preludere alla modernità, un allontanarsi dallo spirito originario della tragedia ditirambica.

Piú rapidamente procediamo oramai all'analisi di altri elementi della tragedia euripidea.

Ciò che per Eschilo era la successione di quadri scenici, e per Sofocle il contrasto drammatico, per Euripide è l'intreccio, o, come dicevano i greci, la *mechané*, la macchina scenica. Fate passare ad una ad una le sue tragedie, e, tranne un paio d'eccezioni, le trovate impostate tutte sopra una di queste macchine, piú o meno ingegnosa. Anche se c'entrano i Numi, che potrebbero farne a meno, e adoperare il loro potere, non rinunciano alle gherminelle. Nello

Ione, l'abbiamo visto, Apollo, per attuare il suo disegno, tende appunto una pania al povero Xuto, che, naturalmente, non isfugge al vischio divino. Il procedimento non sempre ci convince. E pare non convincesse troppo neanche gli antichi; perché Aristofane non finisce mai di beffare Euripide per tale sua predilezione.

Ora si badi. Questa passione e questa abilità nella macchina, nell'intreccio, non è punto passione per la tecnica. Da questo lato possiamo dire che Euripide non segna verun progresso sui suoi predecessori.

L'idea del perfetto dramma, quale s'è andata via via formando attraverso un travaglio secolare, è che, dal momento in cui l'azione incomincia, a quello in cui si conclude, nulla venga a turbar l'illusione dello spettatore, a ricordargli che quella è una finzione, a mostrargli i fili coi quali l'autore conduce i personaggi.

Ora, per non parlare che del principio dell'azione, abbiamo accennato allo studio con cui Sofocle tenta di iniziare gli spettatori agli antefatti, senza nulla esporre ad essi direttamente. Invece in Euripide nulla di tutto questo. Ma un personaggio, eroe o nume, viene fuori, ed espone tranquillamente tutti gli antefatti, e magari gli eventi futuri. Nelle *Rane* di Aristofane il poeta ne mena esplicito vanto.

EURIPIDE.

Poi non cianciavo a vanvera: roba tutta in un monte
non ne buttavo. Il primo che uscía, dicea di schianto
l'origine del dramma.

Finito il prologo, incominciava la macchina, che il poeta complicava a piacere. E quando la matassa era tanto imbrogliata, che con le pro-

prie forze non l'avrebbe piú potuta sbrogliare, faceva apparire un nume, il famoso *Deus ex machina*, che la dipanava con la massima facilità.

Anche l'economia interna non gl'importava troppo. È norma ovvia e legittima che agli spettatori non si debbano esporre antefatti piú d'una volta. Ma Euripide non si dà pensiero di queste inezie, e ripete a sazietà. Nello *Ione*, sino a quattro o cinque volte.

Abbiamo poi veduto quanti sforzi facessero Eschilo e Sofocle per dare illusione di vita drammatica al vecchio arnese scenico del coro. Euripide non ha di queste melanconie; ed anzi, tende a distaccar piú che mai il contenuto dei canti corali dal contesto della tragedia, a ridurli puri e semplici intermezzi fra un episodio e l'altro dell'azione.

In una parola, egli si dà pochissimo pensiero della naturalezza, della verisimiglianza del dramma. Poco gl'importa, sembra, che le sue scene derivino e rampollino logicamente l'una dall'altra. Le sue mire di drammaturgo sono diverse.

E innanzi tutto, è naturale ed evidente in Euripide la tendenza a moltiplicare le scene. Di fronte ad Eschilo, che intesseva tutto un dramma su due o tre episodî, i drammi d'Euripide paiono formicolanti.

Talora sembra che il suo scopo sia quello di addensare intorno a un dato momento d'un'azione tutti gli episodî che la tradizione mitica

e l'arte dei suoi predecessori avevano spazieggiata per molti e molti momenti dell'azione. Esempio tipico, le *Fenicie*. Questo dramma svolge il medesimo soggetto dei *Sette a Tebe* di Eschilo: l'assedio dei sette re guidati da Polinice, alla città di Tebe, e lo scontro e la strage reciproca dei due fratelli. Ora, secondo la tradizione comune in tale epoca, Giocasta era già morta da un pezzo, spentasi con le sue mani, appena resa conscia dell'orrore in cui viveva inconsapevole; e il vecchio Edipo, anch'egli giaceva sepolto a Colono. Ma Euripide fa resuscitare l'uno e l'altro; e ciò gli permette di far sfilare dinanzi agli uditori tutti gli episodî che si erano accumulati intorno alla leggenda della fatale famiglia, e di introdurne dei nuovi, come la strana intervista tra i due fratelli, provocata appunto dai buoni uffici della madre Giocasta.

La novità è un'altra passione di Euripide. Che da una parte veniva indotto, e quasi costretto a cercarla, pel semplice fatto che il campo della tragedia era stato già mietuto; ma d'altronde vi era spinto dal desiderio di eccitare l'interesse.

Un po' dappertutto, nelle tragedie, è palese tale tendenza a offrire l'inaspettato. Talora ne riesce addirittura sviata l'azione, franta la unità del dramma. Pigliamo l'*Andromaca*. Nella prima parte, l'abbiamo visto, l'interesse è tutto concentrato sulla povera madre, sulla sua sorte e quella del figliuoletto Molosso. Ma ad un tratto, che è che non è, Ermione è colta dallo spavento di ciò che farà Neottolemo quando, tornato, saprà la trama ordita da lei e dal padre; e vuole uccidersi, e si dispera. Ed ecco giunge improvviso Oreste, che vuol rapirla a Neotto-

lemo, e per riuscirvi ordisce una trama (la solita macchina) che riesce: e cosí la seconda parte della tragedia cambia affatto argomento.

E non meno della novità sono cari ad Euripide gli effetti spettacolosi. Nell'*Ercole furente*, appena Ercole è entrato nella sua casa, il coro leva un alto grido di meraviglia e di spavento. Sul fastigio sono apparse due prodigiose figure: Iride, la messaggera celeste, e Lyssa, la rabbia. Questa terribile deità, ad onta delle proteste d'Iride, entra nella casa dell'eroe, annunciando che lo trarrà di senno. Il coro rimane trepidante, ed ecco ad un tratto la casa si agita e vacilla, come sbattuta da una terribile tempesta. « Vedi, vedi! Una procella scuote la casa, i tetti crollano! Che cosa fai, che cosa fai, figlia di Giove? Uno sconvolgimento tartareo fai piombare sulle tue mura, come già Pallade su Encelado! »

Con questi effetti Euripide rialza spesso e salva alla fine le sorti di un dramma. Le *Troiane* sono lente e poco felici. Ma all'ultima scena, ecco brillare da lungi l'incendio di Troia. Fiamme salgono, squillano trombe, vapora un denso velario di fumo. Poi una romba immane. Tutta la città è crollata. — Pochissimo convincenti sono le *Supplici*. Ma nel finale vediamo, sotto un'alta rupe, divampare il rogo su cui ardono i cadaveri dei sette eroi caduti a Tebe: e d'intorno al rogo, le sette madri che levano il loro compianto. D'un tratto, in cima alla rupe, appare la sposa di Capaneo. Essa non vuol sopravvivere allo sposo. E, dopo brevi parole, si precipita dall'alto in mezzo alla pira. L'episodio è appiccicato; ma serve ad innalzare il dramma ad altezza imprevista ed impressionante.

Noi abbiamo già visto scene di questo genere in Eschilo. Però, c'è differenza. Tutta la tragedia di Eschilo è mantenuta a tale altezza, che grandiose sono anche, e non potrebbero non essere senza incoerenza, tutte le sue scene. Ond'è che noi non rimaniamo colpiti da questa troppo piú che da quella. Fin dal principio, siamo innalzati in un'atmosfera altissima, senza urti e quasi senza sorprese. Ma in Euripide, queste scene arrivano in genere dopo una sequela di quadri assai minori, e spesso umili. Tanto piú ci sorprendono, e impressionano la nostra sensibilità. Di fronte a quelle di Eschilo, che potremmo dire grandiose, queste di Euripide appaiono spettacolose.

E del resto, non si debbono solamente a ricerca di effetto. Esse rampollano anzi naturalmente da una facoltà profonda di Euripide: la facoltà pittorica. Euripide da giovane fu anche pittore. E la fantasia di un pittore si sente infatti, sia nella concezione di piccole scene, frequentissime nel suo teatro, sia nelle descrizioni che tornano in quasi ogni tragedia.

Il racconto dell'araldo non era davvero una novità nella tragedia. Anzi, probabilmente, come vedemmo, ufficio appunto di nunzio, di narratore, avrà avuto l'attore primitivo che dava la replica al coro dei satiri. Ma né in Eschilo né in Sofocle troviamo il messo adoperato con tanta regolarità, con tanta frequenza, come in Euripide. Gli è che il messo doveva narrare, e dunque descrivere, e dunque dipingere. E qui Euripide era maestro; ed è naturale che gli artisti insistano volontieri nei cómpiti ai quali si sentono meglio disposti.

In tutto il teatro di Euripide è infatti, nei

discorsi dei messi, una galleria meravigliosa, varia, di disegno finissimo, di colori vivacissimi. Sofocle dipingeva sempre da poeta: Euripide incomincia ad impegnare una vera gara con la pittura. Ed è questo un altro lato per cui Euripide si distacca dall'arte antica, e preannunzia certe moderne tendenze, che si svilupparono poi, ma con misera fioritura, nell'arte alessandrina.

Citerò, come esempio, dalle *Baccanti,* la descrizione della vita dionisiaca.

Dalla via che guida al Citerone
giunge correndo un

BIFOLCO.

Pentèo, che reggi la tebana terra,
or or lasciato ho il Citerone, dove
fulge perenne scintillío di neve.

PENTÈO.

Per qual cagione a favellarmi giungi?

BIFOLCO.

Io le Baccanti venerande vidi,
che, nel delirio vinte, saettavano
lungi da questo suol le bianche membra;
e a te, Signore, annunzio, e alla città
che incredibili gesta, e delle fole
piú portentose compiono. — Ma dimmi,
devo tutto narrar liberamente
ciò ch'io lí vidi, o i detti miei velare?
I tuoi súbiti affetti, o re, pavento,
e l'umor tuo troppo regale e acerbo.

PENTÈO.

Parla: a niun patto offesa io ti farò:
e quante narrerai piú meraviglie
delle Baccanti, tanto piú la pena
scontar dovrà chi lor tali arti apprese.

BIFOLCO.

Una mandra di buoi guidata avevo

poc'anzi al sommo d'una rupe. Il sole
scagliava sulla terra ardenti i raggi.
E tre schiere di femmine vid' io.
Guida è alla prima Autònoe, tua madre
Agave alla seconda, Ino alla terza.
Al sonno abbandonate avean le membra,
tutte, poggiate alcune alla frondosa
bassa rama d'un pino, altre reclino
sopra foglie di quercia aveano il capo,
compostamente; e non, come tu dici,
ebbre, fra coppe e strepito di flauti,
di voluttà segrete ivano in traccia
per la foresta. Ora, tua madre udí
il muggito dei buoi. Fra le Baccanti
si levò, e gridò che dal sopore
scuotan le membra. Ed esse, dalle ciglia
scacciato il greve sonno, in piè balzarono,
giovani e vecchie e vergini non dome,
a meraviglia costumate. E prima
sciolsero giú per gli omeri le chiome;
e a quelle che slacciate avean le nebridi,
ricomposero i nodi; e tutte ai velli
variopinti fecero corone
di serpi che lambiano a lor le gote.
E quante ancor fresche di parto, prive
dei lor pargoli, gonfie avean le mamme,
stringendo al seno, fra le braccia, un daino
od i selvaggi cuccioli d'un lupo,
di bianco latte lo nutriano; e al capo
ghirlande si ponean di quercia, d'ellera,
di fiorito smilace. E in pugno stretto
alcuna il tirso, percotea la rupe,
e polle di fredda acqua ne sgorgavano.
Con la ferula un'altra il suol batteva,
e spicciar vino ne faceva il Dio.
E quante brama avean di puro latte,
graffiando il suolo con le somme dita,
ne attingevano. E giú dai tirsi d'ellera
stillavano di miel rivoli dolci.
Sí, che se fossi stato lí, se avessi

visto, con preci avvicinato avresti
il Nume ch'or di vilipendio cuopri.
Noi, bifolchi e pastori, ci adunammo,
parlammo, contendemmo. Ed uno, pratico
della città, di pronto eloquio, disse:
“ O voi che in queste sacre alpestri piagge
dimora avete, ché non si distoglie
la madre di Pentèo dai riti bacchici,
per ingraziarci il nostro re? „ — Ci parve
che bene egli parlasse, e ci appiattammo
tra i cespugli e le frondi. Or, giunta l'ora
di celebrare l'orge, i tirsi scossero,
Bacco invocando ad alte grida, il figlio
di Giove, Bromio. E insieme risonò
ogni monte, ogni fiera: ed era tutto
un avventarsi, un correre. Vicina
Agave a me passò nella sua corsa.
Per afferrarla, dal cespuglio io balzo
dove mi rimpiattavo; ed ella grida:
“ O mie cagne veloci, ad assalirci
son venuti questi uomini. Seguitemi,
seguitemi! E le man' coi tirsi armate! „.
Con la fuga, evitammo che le Mènadi
ci facessero a brani: esse piombarono
sopra le greggi che pasceano l'erba,
senz'arme in pugno. E lí, questa vedevi
in due squarciare una mammosa vacca
muggente: l'altra lacerare a brani
a brani le giovenche; e fianchi e bifidi
zoccoli su e giú lanciar vedevansi,
e sanguinanti penzolar dai rami.
E i tori vïolenti, avvezzi al rabido
cozzo dei corni, al suol giacean fiaccati,
tratti giú dalle mani innumerevoli
delle fanciulle; e in men che tu le palpebre,
o re, non serri, fatti erano in pezzi.
Corser poi, come uccelli alzati a volo,
pei bassi campi che lunghesso l'Àsopo
maturano ai Tebani il pingue grappolo.
E in Isia, e in Eritría, che sotto il giogo

del Citerone sorgono, piombando
come nemiche, tutto a sacco posero.
Dalle case rapiano i pargoletti;
e quanto si ponean sopra le spalle,
o bronzo o ferro, senza alcun legame
vi aderia, né cadea sul negro suolo.
E portavano fuoco sopra i riccioli,
né le bruciava. — I terrazzani córsero
furiosi sull'orme delle Mènadi;
e fu, signore, un orrido spettacolo:
ché di lor sangue tingere le cuspidi
non potevano questi; e quelle, i tirsi
scagliando, li ferivan, li fugavano,
esse donne: ma un Dio le soccorreva.
Poscia tornâr novellamente ai fonti
che per esse sgorgar faceva il Nume,
e detersero il sangue; e da lor gote
lo stillante sudor lambiano i serpi.
Questo dèmone dunque accogli, o re,
qual ch'egli sia, nella città: ché sommo
è in tutto; ed ai mortali, a quel che dicono,
donò la vite che sopisce il duolo.
E dove non è vino, non è amore;
né alcun altro diletto hanno i mortali.

Il racconto della morte di Penteo, mostrerà anche meglio a qual punto di evidenza tragica assurgano le facoltà pittoriche di Euripide.

MESSO.

Poi che i soggiorni del tebano suolo
abbandonammo, dietro noi lasciate
le fluenti dell'Àsopo, alle rupi
del Citerone ci affrettiam, Pentèo,
io, che il mio re seguivo, e lo straniero
che a contemplare l'orge eraci guida.
E pria posammo in un vallone erboso,
muti, smorzando il battito dei piedi,
per vedere non visti. In una gola
cinta di rupi, fra spicciar di linfe,

sotto l'ombra dei pini, eran le Mènadi.
Sedeano, ad opre graziose intente.
Cingevan queste nuove chiome d'ellera
ad un tirso sfrondato; e allegre quelle,
come puledre libere dal giogo,
intonavano a gara un carme bacchico.
Pentèo, che poco distinguea la turba
delle femmine, disse: " O forestiere,
di dove siamo, non scorgo io le Mènadi!
Se ascendo un colle od un eccelso abete,
meglio vedrò le loro opere turpi. „
E lo straniero compiere un prodigio
allor vid'io: ghermita d'un abete
la somma vetta che toccava il cielo,
la trasse giú giú giú, sino alla terra
negra, simile a un arco, o ad una curva
che volubil compasso in giro incida.
Cosí curvò l'alpestre albero al suolo
lo stranier, non umana opra compiendo.
E posato Pentèo fra i rami, il tronco
pian piano, senza abbandonarlo a un tratto,
che via non crolli il carico, rilascia.
Dritto quello nell'ètere ristiè,
su la cima reggendo il signor mio.
E lui scoprîr le Mènadi piú ch'egli
non le scoprí. Ché, mentre ancor nascosto
era fra i rami, lo straniero sparve;
e una voce per l'ètere — la voce
di Dïoniso, penso — risonò:
" L'uomo io vi reco, o femmine, che voi,
che me, che l'orge mie mise in ludibrio:
traetene vendetta! „ Ei sí gridò;
e per la terra e il firmamento insieme
corse un barbaglio di celeste fuoco.
L'ètere tacque, la valle selvosa
mute rattenne le sue foglie, grido
di fiera udito non avresti. E quelle,
che non bene distinta avean la voce,
in piè surte, qua e là volgean gli sguardi.
Ed ei gridò di nuovo. Or, come bene

inteser che di Bromio era l'invito,
le figliuole di Cadmo si lanciarono,
non men veloci di colombe a volo,
Agave, la sua madre, e le sorelle,
e tutte le Baccanti. E sui torrenti
e i precipizi, trasvolavano, ebbre
dell'afflato del Nume. E come videro
sull'abete nascosto il mio Signore,
prima una rupe ascesero, che incontro
come torre s'ergeva, e con grande impeto
gli scagliavano sassi; ed altri i tirsi
contro Pentèo per l'aria erti vibravano,
miserabile meta!, e nol giungevano:
ch'oltre la loro furia era l'altezza
dove sedea, privo di scampo, il misero.
Con tronchi allor di querce, senza ferro
di leve, presero a scavar la terra,
a scalzar le radici. E poi che l'opera
al fine non giungeva, Agave disse:
“ Sú, ponetevi in giro, e al tronco, o Mènadi,
date di piglio, che si colga infine
l'aerea fiera, e non riveli i mistici
riti del dio. „ Con mille e mille mani
quelle abbrancâr l'abete, e lo divelsero;
e dall'eccelso suo rifugio, a terra
con mille e mille strida Pentèo giú
cadde; che si sentia giunto al suo fine.
Prima su lui piombò, ministra prima
fu del rito di sangue Agave a lui.
Ed ei, perché la madre lo ravvisi,
via dalle chiome le bende scagliò,
e le sfiorò la gota, e disse: “ O madre,
io son Pentèo, sono tuo figlio! Nacqui
di te, nei tetti d'Echïòne! Or abbi
pietà di me; e per gli errori suoi,
non voler, madre, uccidere tuo figlio! „
Quella, spumando bava, e roteando,
torcendo le pupille, e dissennata,
era invasa dal Nume, e non l'udiva;
ma con la manca un braccio gli afferrò;

e il piè puntando sopra il fianco al misero,
l'omero gli strappò: non di sua forza,
ma nelle mani un Dio vigor le infuse.
Dall'altro lato, a sbranargli le carni
Ino s'adoperava, e Autònoe, e tutte
le Baccanti: era un ululo confuso,
ei gemendo finché trasse il respiro,
e l'altre alzavan grida di vittoria.
Ed una un braccio, un piè l'altra portava:
nude l'ossa apparian dai fianchi rotti;
e, con le mani sanguinose, tutte
si palleggiavan di Pentèo le carni.
E giace il corpo qua e là, tra rupi
aspre, e del fitto bosco fra le chiome,
né facile è trovarlo. E il capo misero
tra le sue man la madre il prese, e fittolo
sul tirso, come d'un leone alpestre,
tra i gioghi via del Citeron lo porta,
lasciate in danza le sorelle Mènadi.
Ed orgogliosa della triste caccia,
a queste mura or muove, e invoca Bacco,
che insiem con lei cacciò, prese la nobile
preda, che dà di lagrime trofeo.
Pria che giunga la misera alla reggia,
dall'orribile vista io m'allontano.

Della esagerazione a cui si giunse seguendo questo indirizzo pittorico, potrà dare esempio un frammento di Cherèmone, tragico forse contemporaneo di Menandro, certo posteriore ad Euripide. Descrive anche questo una scena di Mènadi, cadute ebbre nel chiaro di luna.

Giaceva questa al lume della luna,
mostrando fuor dalla disciolta tunica
il seno bianco. Avea la danza a quella
scoperto il manco lato; e ignuda, offriva
una pittura viva a le pupille
dell'ètere; e spiccava il corpo bianco
su l'ombra nera. Denudata un'altra

avea le braccia da le belle mani,
ed allacciava d'una sua compagna
il collo delicato. Una mostrava
del manto lacerato entro le pieghe
il femore, ove su la carne in fiore
scolpito era un amor senza speranza. [1]
In sopore cadute eran su l'ènule,
premendo l'ali delle negre foglie
delle vïole, e il croco, che imprimeva
l'ombra, raggiata a mo' di sole, sopra
il tessuto dei pepli. [2] E rigogliosa
per la rugiada altrice, alta sorgeva
la maggiorana sovra il molle prato.

È proprio una gara con la pittura. E tutti quei particolari, sebbene in sé piacevolissimi, son troppi e troppo minuti per la poesia, massime per la tragedia. E forse per questa maniera di Cherèmone, confermata anche da altri dei suoi scarsissimi frammenti, le sue tragedie furon dette da leggere e non da rappresentare.

Per avere una idea piú precisa dello scintillante poliedro euripideo, conviene ancora fissare, e oramai assai di sfuggita, alcune altre faccie.

E innanzi tutto, la manía sofistica. Vedemmo

1) La esegesi di questo punto è tutt'altro che sicura. Appena ci riesce d'intravvedere il senso.

2) Costruisco: κρόκος, ὃς ἐξωμόργνυτο ἡλιῶδες εἴδωλον σκιᾶς εἰς ὑφάσματα πέπλων. L'ἡλιῶδες εἴδωλον σκιᾶς è un ὀξύμωρον non sconveniente a quest'arte. E d'altra parte, non vedo che senso abbiano le parole che allinea il Croiset per tradurre questo passo, certo non agevole. Per l'ἐξωμόργνυτο, vedi Platone, *Gorgia*, 525ᵃ.

come la discussione di carattere avvocatesco s'era già infiltrata, specialmente pel tramite del contrasto, nel dramma sofocleo. Ma in Euripide diventa dibattito puramente formale e sofistico, pervade ogni angolo, s'intrude nei momenti piú appassionati e tragici, e vi introduce una nota futile e pettegola.

Nelle *Troiane*, Andromaca fa un bellissimo discorso (634) per dimostrare che in fin dei conti la propria virtú mitiga la durezza della sciagura (634). Ecuba chiede il contradittorio con Elena, che non si lascia sfuggire l'occasione, e anch'ella invoca il dibattito, e dimostra sofisticamente che non è rea di morte. Ma la vecchia regina sa ben ripagarla con la medesima moneta. — Nelle *Fenicie*, s'incontrano i due fratelli, acerrimi nemici, ma anche il loro cozzo finisce in discussione, e non in vero urto passionale; e, perché la somiglianza col tribunale sia perfetta, Giocasta siede giudice. — Ma soprattutto caratteristico è il delirio di Cassandra nelle *Troiane*. La vergine profetessa, destinata al talamo di Agamènnone, appare dissennata, e, quasi fosse una sposa novella, canta l'imeneo. E a rincuorare la madre Ecuba, assume una dimostrazione sofistica. «Io ti dimostrerò che la nostra città è piú felice che non gli Achei.» (365). E la dimostrazione segue implacabile, punto per punto. I Greci persero tanti uomini e Agamènnone sgozzò la figlia per recuperare una donnaccia che di buona voglia aveva lasciato il tetto coniugale. I guerrieri venuti qui morirono senza vedere i figli, lungi dalle spose, in terra straniera. A loro volta, i loro cari rimasti in patria, morirono orbi e soletti. — I Troiani, invece, morirono combattendo per la

patria. Su terra patria furono seppelliti i caduti. Chi non morí, visse accanto alla sposa e ai figli. Inoltre, Ettore acquistò grande gloria con la sua morte: se i Greci non fossero venuti, non l'avrebbe acquistata. Paride sposò la figlia di Giove, e in tal guisa acquistò fama. —

Questo è, d'accordo, delirio; ma delirio d'un causidico. E di fronte alla *Cassandra* di Eschilo, questa figura ci sembra quasi una parodia.

Altro carattere speciale d'Euripide è la smania della erudizione mitica. Anche questa si ficca dappertutto, scema l'interesse dell'azione, preannunziandola, come nel prologo allo *Ione;* rompe il filo con inutili digressioni, come nelle *Troiane,* quando Cassandra, con un trapasso stiracchiato, entra a predire le avventure di Ulisse (427); gela con la pedantesca intrusione le situazioni piú tragiche, come nella *Medea.* In questa ultima tragedia, dopo il battibecco, odioso ma tragico, dei genitori sulle spoglie dei morti figliuoli, la madre snaturata, a Giasone che la invita a seppellire i bambini, sí che egli possa piangerli, risponde: «No, ché io li porterò nel santuario d'Era del dio d'Acraia, e li seppellirò quivi di mia mano, ché niuno dei nemici abbia a violar le tombe e a offenderne i corpi. E in questa terra di Sisifo fonderemo una sacra festa notturna, e riti per espiare questa empia uccisione. Io poi andrò nella terra di Eretteo, e abiterò insieme con Egeo figlio di Pandione.» (1378 e seg.). — Tutti particolari dettati dal mito, ma che qui si potevano tralasciare con molto vantaggio dell'efficacia drammatica. Ma né qui né altrove Euripide sa rinunziarvi. E in ciò, come in altri suoi caratteri, preannunzia la pedantesca letteratura alessandrina.

E gemella a questa è l'altra tendenza a servirsi della tragedia per esercitare critica morale, filosofica, artistica, letteraria. Rileggiamo la nota scena, su ogni altra caratteristica, della *Elettra*. Eschilo, nelle *Coefore*, aveva finto che Elettra sospettasse la venuta d'Oreste per aver visto sulla tomba del padre un ricciolo biondo come i suoi, e per aver trovato in terra orme di piedi nei quali i piedi suoi si adattavano perfettamente; e che si convincesse poi della identità di Oreste nel vedere un mantello che questi aveva indosso, e che fu tessuto da lei Elettra pel fratello prima che questi, pargoletto, fosse allontanato dalla reggia e mandato presso l'ospite Strofio.

Or nell'*Elettra* di Euripide, analoghe tracce dell'arrivo d'Oreste sono trovate da un vecchio contadino, che corre tutto allegro a darne la nuova ad Elettra.

« Avvicina questo ricciolo alla tua chioma, se sono del medesimo colore. I figli del medesimo padre sogliono rassomigliare nelle varie parti del corpo. »

« Parli da ragazzo — risponde Elettra. — I capelli di mio fratello crebbero nella palestra, i miei ebbero culto femminile. E poi, anche persone di sangue differente possono avere capelli del medesimo colore. »

« E allora — insiste il vecchio — recati lí, e vedi se il tuo piede combacia con le impronte lasciate dallo straniero. »

« Il paese è roccioso — ribatte Elettra — e impronte non ci possono rimanere. E poi, ti pare davvero che fratello e sorella debbano avere piedi della stesa dimensione? »

« Beh, ma se càpita qui — dice ancora il buon

vecchio — potresti vedere se ha il mantello che aveva quando lo sottrassi alla morte.» [1]

«Prima di tutto — risponde la implacabile ragazza — quando avvenne il fatto io ero bambina, e non tessevo mantelli. E poi, come vuoi che Oreste possa indossare ancora quel mantello? A meno che i mantelli non crescano insieme con chi li indossa!»

Elettra ha tutte e tre le volte ragione da vendere; e la scenetta è anche abbastanza divertente. Ma non so con quale altra invenzione Euripide avrebbe potuto far peggio figura da pedante. —

Converrà infine accennare alla tendenza politica, e specialmente di esaltazione d'Atene, che permèa quasi ogni tragedia d'Euripide. Ma siccome questa tendenza, comune, del resto, anche ad Eschilo e a Sofocle, pure infiltrandosi in ogni parte dei drammi di Euripide, colorendoli, e, spesso, macchiandoli, non ne penetra né modifica l'intimo concetto, basterà il semplice accenno.

Grandissimo ed intimo influsso ha invece un elemento che a prima vista potrebbe sembrare, non dico esterno, ma però formale: ciò è la musica.

Nella tragedia eschilea le parti della musica e della poesia sono ben definite. Gli attori parlano, in versi altamente tragici. Fra i varî episodî si stendono le larghe ondate dei canti corali. Ma, a poco a poco, la musica tende a straripare dai cori, e a invadere anche le parti

[1] Euripide non segue la versione di Eschilo, bensí un'altra (cfr. Pindaro, *Pitia* XI, strofe II e seg.), secondo la quale Oreste fu sottratto dopo lo scempio del padre. Il testo dice (539): *ἐξύφασμα τῆς κερκίδος ἐν ᾧ ποτ' αὐτὸν ἐξέκλεψα*. Ma dal seguito pare che il pargoletto indossasse il mantello, non già che vi fosse avvolto. In Pindaro pare altrimenti. Ma son cose di poco rilievo.

riservate al dramma. Tracce di tale tendenza si scoprono già in Sofocle, ma timide e sobrie. In Euripide, invece, ad ogni piè sospinto, troviamo monodie, duetti, terzetti. E nella tessitura musicale di questi canti non ci dové essere sobrietà. Sappiamo che Euripide era partigiano di Timoteo, un grande innovatore del suo tempo, che spingeva la melodia ed il ritmo ad arditezze fino allora neppur sognate. Ed Aristofane beffa aspramente Euripide per le sue esagerazioni musicali; e dalle sue parodie vediamo ben chiaro che nelle monodie euripidee gli attori si dovevano abbandonare ad ogni sorta di gorgheggi e di volate liriche. E in un frammento di monodia euripidea rinvenuto tra i papiri di Ossirinco, troviamo le caratteristiche ripetizioni della medesima vocale, che indicano come nella esecuzione su quella unica vocale si stendessero piú note — insomma la volatina. Ma tutti intendono come queste volatine, che nei punti culminanti della tragedia dovevano sostituire i fieri accenti onde la poesia eschilea esprimeva i supremi impeti delle passioni, non fossero proprio le piú adatte ad accrescere austerità alla tragedia.

★

Se cerchiamo ora di riassumere i punti capitali della nostra analisi, troviamo che i tratti caratteristici del teatro di Euripide sono i seguenti.

La riduzione degli eroi al livello umano, e non sempre d'umanità elettissima.

I personaggi non attingono quasi mai vera libertà drammatica. Dietro essi noi sentiamo, sempre vigile, l'attenzione del poeta.

Ed è attenzione poco benevola ed ironica. Onde, piú spesso involontariamente, talora anche di proposito, vengono messi in rilievo i lati comici, vuoi dei caratteri, vuoi delle situazioni.

Alla maschia durezza di Eschilo succede una larga vena di tenerezza femminile.

La tendenza a scemare importanza, anzi a sopprimere dal contesto drammatico il coro, placenta della tragedia primordiale, e nella tragedia già evoluta simbolo e suggello delle sue origini, e mantenitore del suo carattere sacro.

Alla solenne semplicità delle tragedie primitive si sostituisce un intreccio studiato ed intricato.

La passione del pittoresco pel pittoresco, donde il carattere spettacoloso di molte scene, e massime di finali.

La manía sofistica, che introduce una nota futile e pettegola anche nelle scene piú appassionate.

La tendenza a far servire la tragedia a scopi di critica morale, artistica, letteraria.

I punti dove culminano la passione e il sentimento hanno la tendenza a spiegarsi in canto, infiorato di volatine e di gorgheggi. —

Come ebbi ad osservare già piú d'una volta, ciascuna di queste caratteristiche allontana la tragedia dal tipo originario. Dicemmo che nell'opera di Sofocle erano già molti pori dai quali svaporava l'essenza tragica. Qui il vaso è oramai tutto incrinato, e dalle fenditure molteplici il liquore stesso sfugge in fili e rigagnoli.

E in realtà, esisteva vera e propria antinomia fra lo spirito di Euripide e lo spirito della tragedia. Questa era, in fondo, composizione religiosa; e perciò richiedeva, in primissimo luogo, fede negli Dei, fede nelle leggi morali, fede nella umanità. Ed Euripide non credeva a nulla.

Ma fin qui è questione di nomi. Non li chiamiamo drammi tragici, e vediamo che cosa siano in sé, al lume di puri principî estetici, questi drammi d'Euripide.

Ora, l'analisi che ne abbiamo condotta, rapidamente, ma non senza diligenza, conferma, credo, una impressione che ogni persona di gusto prova leggendo i drammi di Euripide. Questi mancano quasi sempre di vera unità organica. E non già perché vi siano mescolati l'eroismo e il terra terra, il tragico ed il comico. Questo avviene anche nei drammi di Shakespeare, che pure sono di omogeneità profonda; e avviene parzialmente anche in Eschilo. Ma non avviene in Euripide. Ciascuno degli elementi che il poeta raccoglie intorno al suo soggetto è scelto ed elaborato con grande finezza d'osservazione e fattura. Ma questi elementi non si fondono poi nell'anima del poeta.

Egli è che la fiamma dell'amore, della simpatia, della fiducia creativa, per la quale le mille analisi sgranate si fondono nella intuizione rapida sicura organica ed una come la vita medesima, non ardeva nel cuore d'Euripide. Sicché il suo dramma ci appare opera composita e di transizione. In esso, come in un gran crogiuolo, si stemperano e fondono i residui dell'antica tragedia, e cominciano ad agglomerarsi gli elementi di nuove forme d'arte: cioè del dramma borghese, della parodia, del melodramma.

Questo ci spiega da una parte l'interesse che suscitò ai suoi tempi e che tuttora suscita il teatro euripideo. E ci spiega pure perché l'opera sua ci lascia perplessi, e nessuna delle sue tragedie riesce a produrre nell'animo nostro l'effetto che producono l'*Orestea* di Eschilo o l'*Edipo re* di Sofocle. Le commozioni intense, quelle che giungono sino alle vive radici dell'animo, non derivano se non dalle opere nelle quali una fede ardente abbia impressa l'unità organica ed assoluta che sigilla tutte le opere della natura.

Ma non già a questa semplice negazione dobbiamo fermarci nell'analisi d' un' opera tanto proteiforme e brillante.

Abbiamo visto come il tarlo che principalmente corrode l'opera di Euripide sia l' intimo insanabile dissidio fra la materia eroica e lo scetticismo ironico onde il poeta considera questa materia.

Ma in tre casi, per vie diverse, il dissidio si risolve: ed ecco tre lavori che, sebbene non siano quelli che la tradizione accademica addita come i « capolavori » euripidei, sono certamente quelli che lasciano una impressione piú pura, scevra delle esitazioni che ci irretiscono dinanzi a tutte le altre opere del tormentato poeta.

Intanto, il *Ciclope*. Il *Ciclope* era un dramma satiresco: e ne parleremo nel capitolo seguente, dove discorriamo specialmente di questa forma d'arte. Qui basti accennare che il cómpito di

chi componeva un dramma satiresco, era, in fondo, quello di estrarre la essenza comica dei miti. Ma a nessun'altra bisogna, l'abbiam visto, era meglio disposto lo spirito d'Euripide. L'ironia critica che rendeva ineguali e meno convincenti le sue tragedie, lo faceva tagliato apposta pel dramma satiresco. E un piccolo capolavoro è infatti il *Ciclope*.

L'altro lavoro è l'*Alcesti*. Per le figure di Admeto e Ferete, lo stesso mito segnava già le tare che Euripide si compiaceva tanto di scoprire negli eroi della tradizione. Quelle che di suo scopre in Alcesti, spariscono nel gran fiotto di tenerezza coniugale e materna che erompe dall'animo di questa eroina.

Anche piú adatta, piú aderente alle facoltà di Euripide, era la figura di Ercole.

Ercole era il massimo degli eroi. Ma il suo eroismo, già nella sua origine, conteneva un germe che si andò via via sviluppando nella tradizione.

Ercole era soprattutto un eroe della vigoria fisica. Ora, questa dote, esaltata sino alla iperbole, mette sempre capo ad una speciale comicità, graditissima ed accetta al popolino d'ogni tempo e d'ogni paese, che suole sbizzarrirvisi con ogni sorta di variazioni.

E cosí avvenne in Grecia. Assai piú che i risultati etici delle prodezze di Ercole, si ammirarono i prodigi della sua forza fisica, e la potenza delle sue mascelle al desco, e le indomabili qualità amatorie. Insomma, divenne una figura mezzo tra eroica e comica. Anch'essa, dunque, si prestava mirabilmente alle speciali facoltà euripidee. E cosí avviene che tutta l'*Alcesti* si svolge in una linea diritta, senza

i contrasti che ci urtano in altri drammi, e lascia l'impressione d'una perfetta omogeneità.

V'ha infine nel teatro d'Euripide una tragedia che sfugge a tutte le incertezze e a tutte le limitazioni: la cui azione corre veloce, semplice, senza intrecci e senza macchine: in cui i personaggi non isfoggiano mai virtuosità sofistiche, bensí parlano il linguaggio della passione; né cantano mai, bensí recitano; e lasciano il canto al coro, che svolge fra i varî episodî le sue strofe strettamente pertinenti all'azione. E dietro ai personaggi — Penteo, Cadmo, Agave — non è piú il vigile occhio del poeta pronto a sorprendere le debolezze e le ridicolaggini. E, soprattutto, non v'è mai alcuna critica né ai Numi, né ai riti, né alle istituzioni sacre; anzi si afferma ad ogni istante il dovere imprescindibile di chinarsi senza mormorare al volere dei Numi.

Quest'ultimo è il carattere principale delle *Baccanti*. Furono scritte dal poeta nei suoi piú tardi anni, e messe in scena solamente dal figlio: sono l'ultima tragedia d'Euripide, e quindi, in ordine cronologico, l'ultima delle tragedie greche pervenute sino a noi.

Questa tragedia è dunque una palinodia, una abiura di tutti i principî etici, religiosi, artistici di Euripide. Euripide s'è formato un nuovo stato d'animo, l'unico che consentisse la creazione d'una vera tragedia: s'è formato un animo di fede. Dopo tanto travaglio, dopo tanti tentativi, egli ritorna alle vecchie forme d'arte, e compone una tragedia di taglio eschileo, e sceglie, per argomento, l'argomento unico della tragedia originaria: la passione di Diòniso; e nel cuore di questa tragedia include un episodio

che, anche formalmente, come vedemmo, doveva essere una riproduzione della tragedia primitiva.

Fu reale abiura? E fu abiura solamente religiosa? Oppure dobbiam credere ad un capriccio di abilissimo artefice, che, scaltrito in tutti i segreti di un'arte provetta, riprende e svolge, coi mezzi di questa, un tema già caro ai primordî dell'arte? O non piuttosto Euripide, lo spirito eminentemente critico, fece per proprio conto tutte le considerazioni che abbiamo derivate dall'analisi delle sue opere, e vide che a scrivere una tragedia gli occorreva lasciar da parte tutte le novità e tornare all'antico?

Non credo possibile determinarci per una risposta piuttosto che per l'altra. E questo è uno dei tanti punti interrogativi che affiorano nello studio di Euripide, spirito composito, profondo, nel quale troviamo tutte le incertezze, tutte le vibrazioni e le sensibilità morbide dello spirito moderno. E, in fondo, io credo che la piú viva e precisa impressione dell'arte euripidea convenga derivarla proprio dalla ansiosa analisi della sua arte irrequieta e contradittoria. Contradittoria per l'antagonismo insanabile che tormentò sempre l'anima del poeta.

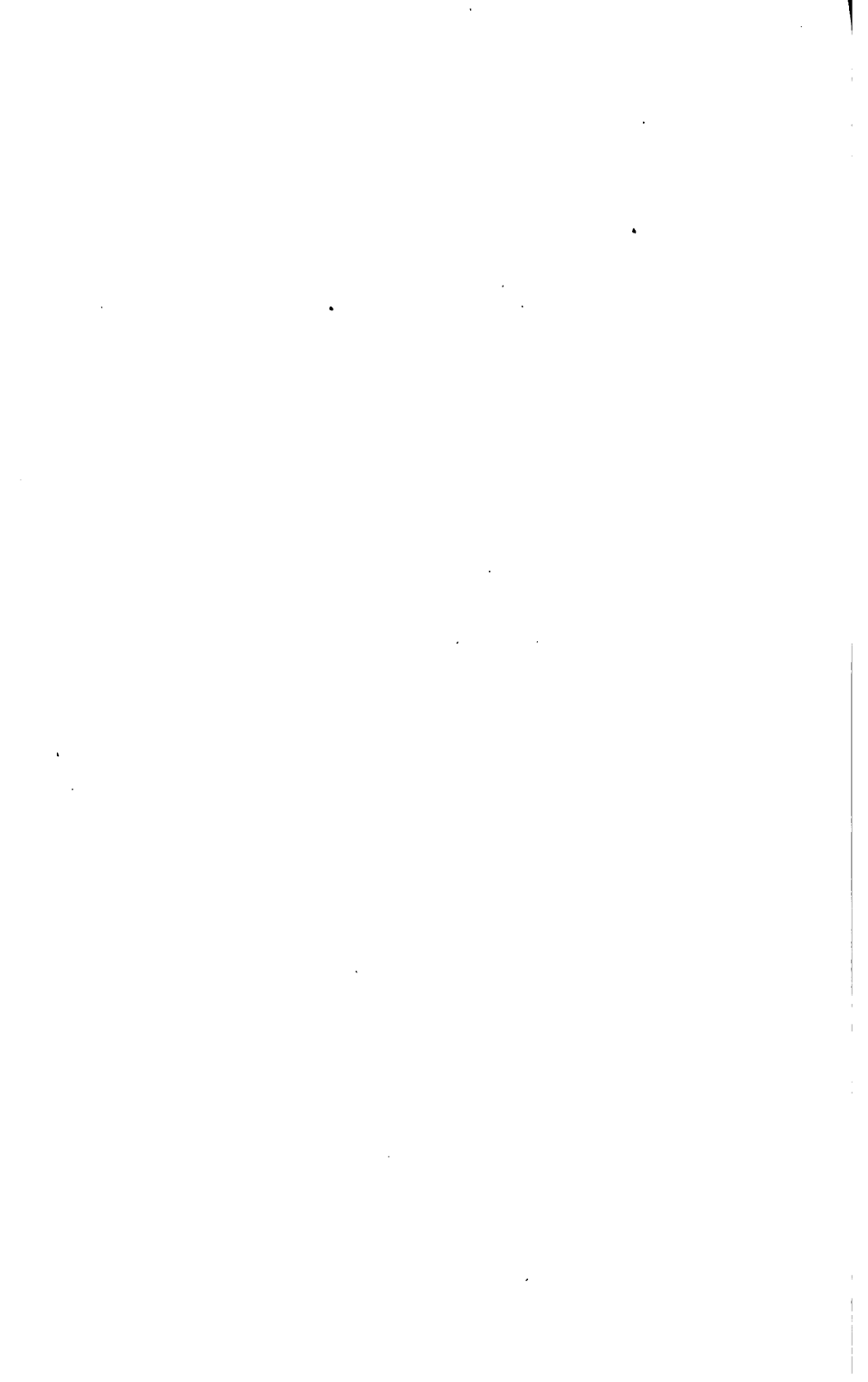
In essa un dèmone, non so se benevolo o avverso, aveva gittato sin dalla nascita due vividi germi: l'uno di fervida creazione artistica, anelante ad effondersi in nuvole di frondi freschissime, a schiudere verso il cielo l'azzurra pupilla delle luminose corolle: l'altro di morte e di dissoluzione, infuso della morbida tenacia delle erbe parassite. I due germi sbocciano, si levano, lussureggiano con uguale forza, complicano in mille intrecci le loro propaggini.

Accanto alla foglia fresca fragrante è la brattea viscosa; accanto al nettario rorido di polline, il ricettacolo amaro di tossico: accanto al pomo ambrosio, la bacca gonfia di morte.

Tale è l'arte di Euripide. Afferrato e dilaniato tra il miraggio di purità e di bellezza che irradia i sogni dell'artista, e la misera e triste realtà della vita, Euripide si dibatte con tutte le oscillazioni di un'anima in pena. Perciò lo sentiamo anche oggi tanto vicino ai nostri spiriti inquieti.

La leggenda narra che fu sbranato da cagne. E s'intende per solito che tale mito simboleggiasse l'asprezza degli attacchi a cui dové soggiacere il poeta. Io amo credere che significhi piuttosto la lotta incessante e straziante che lacerò il suo spirito, surto e cresciuto in una epoca che egli amò poco, e dalla quale, ad onta dei materiali successi, fu poco compreso, e pochissimo amato.

V

IL DRAMMA SATIRESCO

Abbiamo visto (pag 18) che la prima tragedia ebbe coro di satiri e carattere almeno in parte buffonesco; e che poi i satiri e lo stesso Diòniso sparirono dalla tragedia, che divenne seria e solenne. Allorà partí dalle file degli spettatori il famoso rimpianto: « Di Diòniso non c'è piú neanche l'ombra! » — E con Diòniso e coi suoi compagni era sparita dalle scene la tragedia originaria.

Fu eclissi completa? Lo stato della tradizione non ci permette di rispondere. Ma è certo che nei tempi classici troviamo un componimento che, almeno pel contenuto, richiamava la tragedia primordiale: troviamo il dramma satiresco.

Il dramma satiresco seguiva, quasi come una farsa, le trilogie tragiche presentate dai poeti agli agoni annuali. Non era dunque lavoro di grande impegno. Serviva, piú che altro, a dissipare la nube di tristezza addensatasi nella trilogia. Appunto, ripeto, come la nostra farsa. E per questa sua minore importanza, e per l'obbligato carattere grottesco, che deviava i poeti dalla loro via spontanea, o per lo meno li costringeva entro certe linee fisse, e per la scarsità grande e lo stato frammentario del materiale, ho creduto opportuno trattare di questa forma in un capitoletto a parte.

Di Eschilo non ci rimangono che briciole.

Pare che nella sua *Fuga di Sisifo,* il protagonista, l'uomo piú fino del mondo, riuscisse ad ingarbugliare lo stesso dio dell'Averno, e, rotte le porte dell'Ade, tornasse alla luce. Da qualche frammento intravvediamo una scena. Sisifo sbuca dal suolo, tutto imbrattato di terra, e senza piú figura umana. Alla bella prima i satiri lo pigliano per una talpa:

227.

È un topo campagnuolo.... Eh, com'è grosso!

Ma insorgeva poi una discussione; e un altro dei satiri credeva di poter ravvisare nel redivivo uno degli scarafaggi dell'Etna, celebri per favolosa grossezza, intento alla sua poco fragrante bisogna.

Forse a Sisifo, appena uscito dalla terra, e mezzo tra vivo e morto, si riferivano le parole:

230.

Né tu vigore hai piú, né corre sangue
per le tue vene.

Ancora. Orazio parla, in una sua satira famosa, d'un appassionato dilettante di anticaglie, che soleva andare scavizzolando le rarità piú inverosimili: per esempio, il catino di bronzo in cui quel furbacchione di Sisifo soleva lavarsi i piedi (II, 3, 21):

Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus aere.

E vien fatto di pensare che non sia espressione generica, e che nel mito di Sisifo qualche parte quel bacino l'avesse, quando vediamo che nel dramma di Eschilo un personaggio diceva:

225.

Il bacile si rechi, ove si lavino
i pie' divini. Ov'è la catinella
erta su bronzee leonine zampe?

★

Anche dei drammi satireschi di Sofocle, fino a poco tempo fa conoscevamo ben poco. Ma ora le sabbie del Nilo ci hanno restituiti numerosi frammenti e anche scene intere dei suoi *Satiri alla caccia* (*Ichneutái*).

I *Satiri alla caccia* rappresentano, in forma drammatica, una notissima leggenda. Ermète, nato da uno dei soliti amori illegittimi di Giove, era stato affidato dal padre alla ninfa Cillene, che dimorava sulla vetta del monte omonimo, fra l'Arcadia e l'Acaia. La Ninfa lo allevava tenendolo gelosamente custodito in casa, che sfuggisse alla vigilanza della gelosissima Era. Ma il piccino, ancora di pochi giorni, aveva già fatto piú d'una scappatella. Prima, trovato il guscio d'una testuggine, vi aveva applicate quattro minugia, e formata la prima lira. Poi aveva rubate tutte le greggi d'Apollo, e le aveva condotte e rinchiuse entro la casa di Cillene.

E qui s'apre l'azione degli *Ichneutái*. Apollo si presenta, e in un prologo a forma di bando annunzia il furto, promettendo una gran somma a chi gli farà recùperare le sue greggi, misteriosamente sparite.

APOLLO.

A tutti quanti i Numi e a tutti gli uomini
lancio un bando, e prometto un guiderdone,
* perché non posso tollerar che resti

senza castigo un furto ond'io son vittima. * [1]
Le mie vacche lattaie, i miei vitelli,
le mie giovenche son tutte sparite,
e invan le cerco: abbandonato han tutte
di nascosto la greppia ed il presepe,
rese, non so per quale arte, invisibili.
Niun dei mortali e niuno degli effimeri
abile a tale impresa avrei creduto,
né che rompesse a tanto ardire. E adesso
che il fatto pur seguí, preso dal cruccio
vo' attorno, e cerco, e lancio un bando in regola,
che niuno il fatto ignori, ai Numi e agli uomini.
* Alle tribú giunsi dei Traci, ai Tessali,
alla terra beota, al suol dei Dorî:
nelle impervie regioni eccomi adesso
della Ninfa Cillene. Ora, se qui
v' è, che m'oda, bifolco, o pecoraro,
o carbonaro, o satirello alpestre
figlio di Ninfa, a tutti quanti annuncio:
chiunque scopra il ladro di Peone,
per lui c' è pronta súbito la taglia. *

SILENO

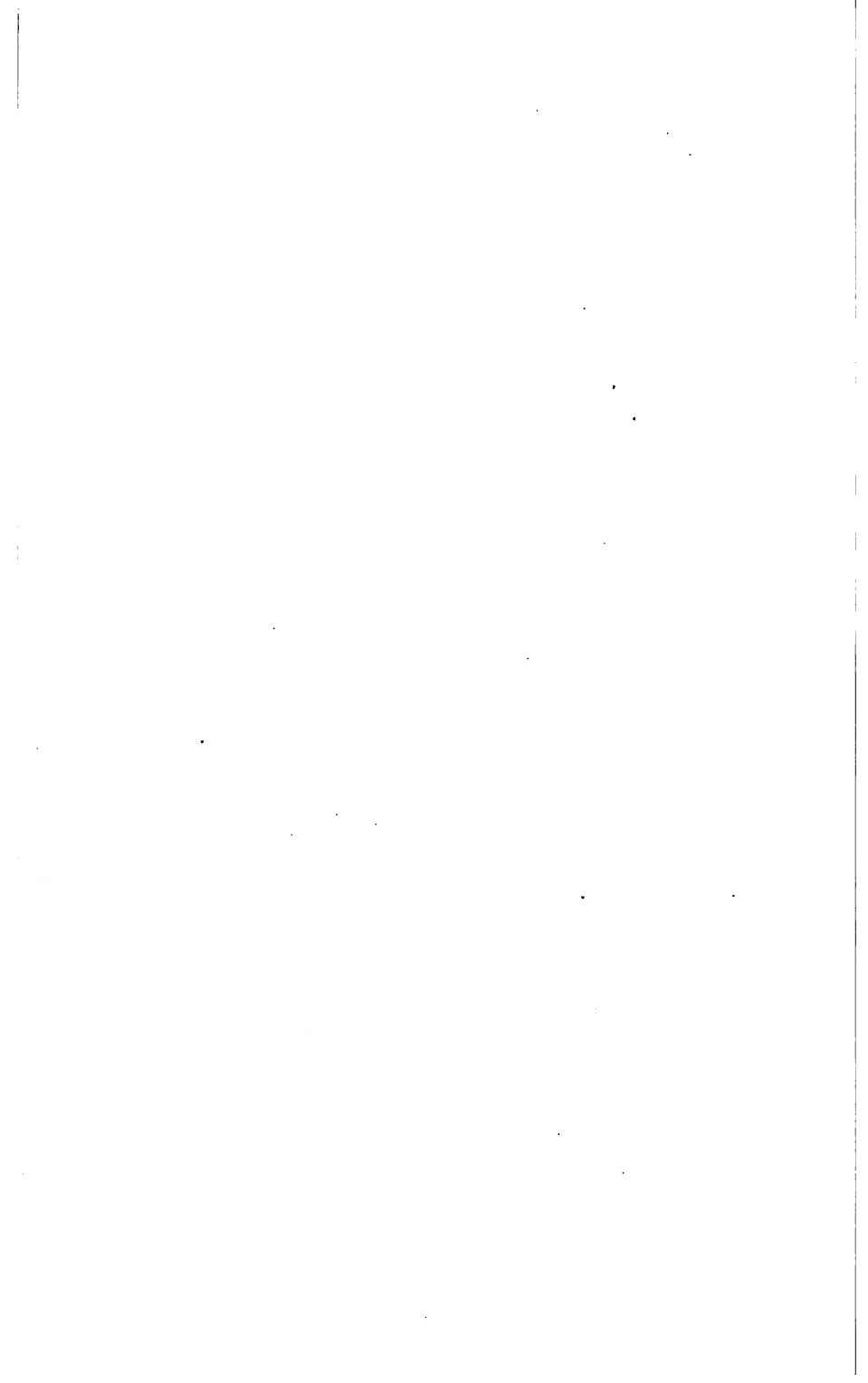
appena cessato il bando, arriva di corsa.

Appena udii che tu gridavi, appena
t'udii lanciare ad alta voce il bando,
con quella fretta che si può richiedere
ad un vecchietto, o Febo, mi lanciai
di corsa qui, per farti un buon ufficio.
E se conduco a termine la caccia,
cinga un araldo alla mia fronte l'oro
* che tieni pronto, innanzi alla tua soglia.
E i figli miei, ch' àn gli occhi aguzzi, aiuto
daranno a me, se la promessa serbi.

APOLLO.

Trovami i bovi, e l'oro io ti darò.

[1] Tralascio qualche luogo incomprensibile: traduco a senso e chiudo fra asterischi i luoghi che, sebbene mutili, lasciano sicuramente intravvedere il contesto.

Allestimento di un dramma satiresco.

SILENO.

Avrai la greggia. Ma sanziona il patto.

APOLLO.

Chi me li reca, prende il premio: è pronto.
E un altro dono al primo aggiungerò.

SILENO.

Un altro dono ancora? E quale, dunque?

APOLLO.

Tu coi figliuoli tuoi sarete liberi. *

Fatta la solenne promessa, Febo si allontana. Come i satiri abbiano perduta la libertà, e chi debbano servire, non lo sappiamo, e poco importa. Ma appena il dio se n'è andato, eccoli irrompere nell'orchestra, cantando e danzando su un ritmo vivacissimo. Delle loro parole ben poco è rimasto: vediamo che tripudiano per la buona occasione offerta di recuperare la libertà, e conseguire la ricchezza; e pieni d'ardore, sempre a tempo si danza, di mettono alla ricerca. Sileno rivolge intanto una preghiera ai Numi, un invito agli spettatori.

SILENO.

Numi, Fortuna, Dèmone che l'opere
guidi, fa' tu ch'io termini l'impresa
per cui s'affretta questa corsa: fa'
ch'io rintracci il bottin, la preda, il furto,
le giovenche onde Apollo orbo rimase.

Si volge agli spettatori.

E se alcuno di voi veduto, udito
ha qualche indizio, se lo dice a me
gli vorrò tanto bene: e del dio Febo
sarà poi sommamente benemerito.

Dopo una strofetta dei satirelli, della quale

ci rimangono appena poche lettere, segue una nuova esortazione, anch'essa mutila, di Sileno.

SILENO.

Su, le nari alla caccia apra ciascuno,
se qualche odore mai giunga per l'aura;
o chino su i ginocchi il suolo fiuta:
e invoca il dio, che si conduca a termine
questa impresa, e che tutto abbia buon esito.

A questo punto i satirelli scoprono i primi indizî: e, divisi in due semicori, si comunicano i risultati della ricerca, e si esortano a vicenda.

SEMICORO A.

Dio, dio, dio, dio! Tralascia! Abbiam trovato,
ci sembra. Non andar piú innanzi: è inutile.

SEMICORO B.

Ecco le impronte delle vacche: guardale!

SEMICORO A.

Sta zitto! Guida un Dio la nostra schiera! [1]

SEMICORO B.

Che si fa? Siamo sulla buona via?
Questi costí, che dicono?

SEMICORO A.

Di sí.
Tutti gl' indizi lo dimostran chiaro.

SEMICORO B.

Oh vedi, vedi!
Ecco di nuovo un'altra orma di zoccoli.

SEMICORO A.

Fissa qui gli occhi!
Eccone un'altra, e di misura identica.

1) Nel testo abbiamo: ἀποι[***]ν che difficilmente potrà integrarsi altrimenti che ἀποικίαν, colonia. Intenderei cosí. I satiri si trovano confinati in questi luoghi lontani dal loro nume Diòniso e dal gran tíaso bacchico. Sono quindi come una colonia lontana dalla madre patria.

Si ode un suono fievole e misterioso.

SEMICORO B.

Svelto qui, corri qui. Tendi le orecchie.
Non ti sembra di udir come un muggito?

SEMICORO A.

No, che il muggito non lo intendo bene:
ma son queste le impronte e le vestigia
delle giovenche: puoi vederle chiare.

SEMICORO B.

Ehi là là!
Per dio, qui l'orme vanno alla rovescia:
guardan tutte all'indietro. Oh bada qui!
Che affare è questo? Come camminavano?
Le prime file son volte all'indietro,
l'altre son tutte quante mescolate
l'una con l'altra. Gli doveva proprio
girar la testa, a questo mandriano!

A questo punto, con una nuova figurazione di danza, i satiri, seguitando a simulare una ricerca, si dispongono col muso a terra e la coda in aria.

SILENO.

Oh che altro sistema ora m'inventi,
di fiutare le péste a bocca sotto,
verso la terra? Che maniera è questa?
Non ci capisco! Ti sciorini come
un porcospino in un macchione, come
una scimmia imbizzita a culo in aria.
Che affare è questo? In che parte del mondo
lo avete appreso? Ditemelo, ch'io
non l'ho saputo mai, questo sistema!

SATIRI
al colmo dello spavento.

Uh, uh, uh, uh!

SILENO.

"Di che temi? Che guàioli? Che vedi?
Qualche babau? Che smorfie son codeste?

Oh come va, v'è preso il mal di gola?
Tutti ciarla eravate, or sieti muti. „

SATIRI.

Sta zitto un po'!

SILENO.

Che affare è questo che ti mette in fuga?

SATIRI.

Non odi? Ascolta.

SILENO.

Ascolta cosa? Non si sente nulla!

SATIRI.

Da' retta a me!

SILENO.

Bell'aiuto mi date, alla ricerca!

SATIRI.

Presta orecchio un momento a questo affare
che mi colpisce, che mi sbigottisce:
un rumor che mai niuno udí fra gli uomini.

SILENO

tende l'orecchio, e poi scoppia indignato.

D'un rumore temete e sbigottite,
corpacci sozzi, impasti di motriglia,
bestioni i piú vigliacchi che ci siano,
che vedete in ogni ombra una befana,
che sgomentate d'ogni cosa, gente
senza nervi, cialtrona, pecorona,
che non siete che ciccia, lingua e bischero,
sodi a parole, e quando siamo al bello
sbucciafatiche! E siete sangue mio,
bestioni tutti codardia? D'un babbo
che tanti e tanti della sua prodezza
giovanile trofei lasciò negli antri
delle Ninfe, che mai non mosse a fuga,
né servo si piegò, né temé l'ululo
delle fiere montane, anzi compié
fior' di prodezze. Adesso, questa fama

immacolata, la insozzate voi,
che per un nuovo pastoral susurro
che molcir vi dovria, siete sgomenti
come ragazzi, prima di vedere;
e rinunciate alle ricchezze e all'oro
che Febo vi profferse e garantí,
ed alla libertà che a voi, che a me
promise. E voi, lasciato andare tutto,
ve la dormite. Ritornate qui,
a investigare l'orme delle vacche,
a cercare il bifolco. O pianti ed urli
vi costerà tanta vigliaccheria.

SATIRI
rianimandosi un po'.

Babbo, tu stesso assistimi, tu guidami,
e tu vedrai se son punto vigliacco:
vedrai da te che tu discorri a vanvera.

SILENO.

T'assisterò, con la parola mia
t'inciterò, le mosse con un fischio
da cacciatore ti darò. Su via,
piàntati giusto al centro di quel trivio,
ch'io di persona guiderò l'impresa.

E i satirelli cominciano di nuovo a cercare, intonando una canzone non meno mutila delle precedenti, e ballando sull'arietta fischiata da Sileno. Ma ecco risuona ancora un tintinnio di lira, e questa volta anche il valoroso babbo dei satiri rimane perplesso.

SATIRI.

Babbo, ora taci? Che ti si diceva?
Lo senti, ora, il rumore? Oppur sei sordo?

SILENO.

Zitto! — Che c'è?

SATIRI.

Qui non ci resto!

SILENO.

Resta!

SATIRI.

Non sarà mai! Se te la senti, cerca
da te, rintraccia i buoi, béccati l'oro,
e diventa un signore. Io n'ho abbastanza,
e non ci resto, qui, mezzo minuto!

SILENO.

No, non permetterò che te la svigni,
né che desista dall'impresa, avanti
di saper * che mistero c'è qui sotto *.

Pare che in questo momento scoprano una casa, o l'uscio d'una caverna; e cominciano a chiamare. Chiama, chiama, nessuno risponde: tanto che Sileno esce infine dai gangheri:

SILENO.

E non si vede un'anima! Alla spiccia
ricorro ai piedi, adesso, e li costringo,
con un diluvio di zampate e calci,
anche fossero sordi, a darmi retta.

Scalcia poderosamente all'uscio, che infine si apre,
e lascia uscire la ninfa

CILLENE.

Fiere, perché siete venute a questa
contrada erbosa florida boschiva,
con tanti strilli? Che faccenda è questa?
Qual mutamento di costumi! Un tempo,
cinto un vello di daino, e in man recando
il lieve tirso, in bacchico tripudio,
circondavate, insieme con le Ninfe
sorelle vostre, il Dio, fra moltitudini
di giovinette. Questa bega d'ora
non la capisco, da che parte ha dato
di volta il tuo cervello. Io casco proprio
dalle nuvole. A un tratto ho udito un fischio,
come di cacciatori che s'appressino
al covil d'una fiera ed ai suoi cuccioli.

* E insieme ho udito un gran berciar di furti
e di bandi; e poi giú, calci a bizzeffe,
strepiti d'ogni sorta accosto all'uscio.
Alla prima, a sentir simili strilli,
dovrei pensarvi usciti di cervello. *

Strofe SATIRI.

Altoprecinta Ninfa, tralascia
codeste furie: non qui contese,
non d'una zuffa rechiam l'ambascia:
né motto inospite, motto scortese
udrai dal labbro mio, che t'offenda.
Né tu volermi coprir d'ingiurie;
ma invece spiegami questa faccenda:
chi mai de l'antro dalle profonde
latebre il canto divino effonde?

CILLENE.

" Queste sí, son parole ragionevoli;
e parlando cosí, potrai convincere
una Ninfa, ben piú che ricorrendo
a prepotenze. A me piacciono poco
il clamore e le risse. Or sii tranquillo,
e dimmi ciò che vuoi proprio sapere. „

SATIRI.

Oh Cillene, oh signora potentissima
di questi luoghi, poi ti si dirà
perché siam giunti qui. Ma questa voce
dicci prima che è, che intorno suona,
e quale col suo mezzo uomo si esprime.

CILLENE.

Sia! Ma sappiate che se dopo andrete
a rifischiare quel ch'io vi dirò,
vi tirerete qualche briga addosso.
È un certo affare che lassú fra i Numi
si tien segreto, che non abbia a giungerne
sentore ad Era. E dunque, un giorno Giove
venne, e sorprese in questa grotta Atlàntide,
e mise a effetto un suo disegno. Atlàntide
die', nello speco, a luce un pargoletto:

ed io lo nutro qui, tra le mie braccia,
ché la sua mamma è fra dolori e morbi.
E notte e giorno sto presso le fasce,
e lo faccio mangiar bere dormire,
e tutto quel che occorre a un bimbo in culla.
E lui diviene grande e grosso, giorno
per giorno, in guisa ch'io ne maraviglio,
ne trasecolo. Ancor non ha sei giorni,
ed è membruto già, come un fanciullo
nel fior delle sue forze, e spiga fuori,
né mai ristà la crescita. Un tal pargolo
qui sta rinchiuso. E che non fosse agevole
scoprirlo il padre volle; e il suon che vibra
per nascosto artificio, e ti sgomenta,
in un sol giorno congegnar lo seppe,
d'una bacheca arrovesciata, il bambolo.
In un vase di gaudio tramutò
un animale spento. E al basso echeggia.

Che da un animale, morto per giunta, si possano ricavare suoni cosí meravigliosi, i satirelli non la bevono. Ed esprimono i loro dubbî in una strofetta lirica. Ma Cillene insiste che ha detto la verità.

CILLENE.

Incredulo non essere! Vere parole a te volse una Diva.

SATIRI.

Io bermela, che simile voce sia d'una bestia, e neppur viva?

CILLENE.

Facci conto! Era muta da viva: tale voce ha dopo morta.

SATIRI.

La forma sua, quale era? Era gibbosa? Era bislunga o corta?

CILLENE.

Corta, a foggia di pentola, gobba, di pelle maculata ella era.

SATIRI.

Ed a che si poteva paragonare? A un gatto? A una pantera?

CILLENE.

E' ci corre, ci corre! Rotonda essa era, e avea brevi le gambe.

SATIRI.

Che somigliava a un topo di Faraone? Somigliava a un gambero?

CILLENE.

Pensaci, e trova un altro confronto: questa immagine non torna.

SATIRI.

Che somigliava ad uno scarafaggio dell'Etna con le corna?

CILLENE.

Ora t'accosti: a quello simile, presso a poco, avea l'aspetto.

SATIRI.

E di fuori o di dentro sprizzava il suono? Questo non m'hai detto!

CILLENE.

* Dal profondo del guscio *: montanina sorella ella è dell'ostriche.

SATIRI.

E quale il nome? Vedi se questo ultimo punto ancor mi mostri.

CILLENE.

Il fanciullo testuggine dicea la bestia, e lira lo strumento.

SATIRI.

E a chi mai profittava il godimento?

Di una diecina di versi che seguivano, non rimangono se non poche parole: dalle quali però intravvediamo che essi contenevano una descrizione abbastanza minuta della lira. Vi si parlava, tra altro, di alcune parti fatte di pelle:

e questa pelle incomincia a mettere una pulce nell'orecchio ai satirelli.

Strofe SATIRI.

Apre una voce canora il volo
per questi luoghi: grazie alla musica,
di bei fantasmi fiorisce il suolo.
E adesso ascolta la conclusione:
quel dio, chiunque sia, che tale opera
seppe compíre, quello è il ladrone,
non altri, oh donna, sta pur sicura.
Tu non uscire per ciò dai gangheri,
ninfa, non fartene troppa rancura!

CILLENE.

Uscissi pazzo? Di chi ladro parli?

SATIRI.

Oh degna Ninfa, io non ti voglio offendere!

CILLENE.

Tu chiami ladro il figliuolo di Giove?

E i satirelli rispondono di sí, come lo avessero colto in flagrante. Onde Cillene incomincia una difesa avvocatesca, la cui prima parte è molto mutila, e che conclude con le seguenti argomentazioni:

CILLENE.

Né da parte di padre è ladro il pargolo,
né agli avi suoi materni il furto piacque.
Quando c'è furto, il reo devi cercarlo
fra la povera gente. Invece questo
è benestante! Bada alla sua nascita,
e imputa certe bricconate a chi
spettano. A questo no. Sempre ragazzo
tu! Per quanto sii già giovanottone,
con quel po' po' di barba rossa in fiore,
inuzzolisci come un becco. Smetti
di sciorinare, a gran sollazzo, quella
zucca pelata! A chi spàmpana certe

citrullaggini, certe buffonate,
i Numi poi glie la faran pagare.
Vedrai che riderò l'ultima io!

Antistrofe SATIRI.

Mulina pure parole in tondo,
sin che piacere ti fa: raccontaci
la piú pulita storia del mondo;
ma tanto questa non me l'ingoio,
che il pargoletto che un tale aggeggio
formò, cucendo strisce di cuoio,
rubò le pelli d'un altro armento,
non già di quello del Dio fatidico.
Dunque, d'andarmene non me la sento.

Segue un altro battibecco con Cillene, quasi interamente perduto; e giungiamo ad alcune battute con cui finisce il papiro.

CILLENE.

E chi le avrebbe queste vacche? Chi?

SILENO.

Il bambolo che chiuso è costí dentro.

CILLENE.

Smetti! Di Giove il figlio tu vituperi.

SILENO.

Si rechino le vacche, e smetterò.

CILLENE.

Con le tue vacche, dài proprio l'asfissia!

Seguono altre grandi lacune; e infine, grida giubilanti dei satiri annunciano che le vacche sono recuperate. E i fini segugi chiamano Apollo che, naturalmente, accorre, e rivolge ad essi un discorso di cui ci rimangono cinque o sei lettere solamente, e nel quale, senza dubbio, conferma le sue promesse, e concede ai satirelli la promessa libertà. Quanto al bambolo Ermete, fra lui ed Apollo la briga sarà

probabilmente andata a finire su per giú come nella famosissima ode di Orazio, con una risata del Nume fatidico:

Apollo un dí, mentre con voce fiera
te sbigottia, ché gli rendessi i bovi
rapiti, privo del turcasso, a un tratto
si vide; e rise.

★

In condizioni incomparabilmente migliori ci troviamo per Euripide. Oltre a numerosi frammenti, possediamo di lui l'intero *Ciclope,* il delizioso drammetto di cui già ebbi a far menzione. Vediamolo un po' per disteso.

La scena s'apre dinanzi all'antro del monocolo pastore etnese; e Sileno, il padre dei satiri, armato di rastrello, spazza il pavimento, lagnandosi tutto malinconico.

SILENO.

Passo un mondo di guai, Bacco, per te,
e n'ho passati ai miei verdi anni. Prima
quando Giunone il senno ti rapí,
e tu fuggisti le montane Ninfe
nutrici tue. Poi, nella cruda mischia
contro i Giganti. Alla tua destra, piede
contro piede, io pugnavo; e con la lancia
forai lo scudo a Encèlado, e l'uccisi.

Interrompendosi, fra sè.

Un momento. L'avrei forse sognato?
No, che, perdio, mostrai le spoglie a Bacco.

Ripigliando.

E adesso n'ho passata una di peggio.
Quando Giunone ai danni tuoi la razza

dei tirreni pirati scatenò,
per farti in lungo e in largo errar pel mondo,
io che lo seppi, m'imbarcai coi satiri
miei figli, a rintracciarti. Io sulla poppa,
governando il timone, e i miei figliuoli
sedendo ai remi, e biancheggiar facendo
coi tonfi il glauco mar, ti si cercava.
Or, quando al Malèa già presso eravamo,
gonfiò le vele un vento di levante,
e ci gittò su questa rupe etnèa,
dove in antri deserti hanno dimora
i Ciclopi monocoli, antropofagi,
figli del dio del pelago. E noi, presi,
da un di questi, gli facciamo in casa
da servitori. E ha nome Polifemo.
E così, scambio dei tripudî bacchici,
custodiamo le greggi del Ciclope.
I figli miei, che son ragazzi, guidano
le bestie giovinette in vetta ai colli;
e io sto in casa, a rïempir le secchie
e spazzare le stalle a questo infame
Ciclope, ghiotto di nefandi pasti.
Dunque, eseguiamo gli ordini! Spazziamo
col rastrello, e rendiam nette le stalle
per accoglier le greggi ed il Ciclope. —
Ma vedo che i miei figli riconducono
di già le greggi. Oh che succede? Sento
strepito di trescone. — Oh che pensate
d'essere ai tempi che fra sciali ed orgie
andavate con Bacco alla dimora
d'Altèa, ballando al suono delle cétere?

CORO.

Una voce del coro di dentro, su movimento di danza animata in $^3/_8$.

Strofe

Dove ti sbandi, o figlio
di balde madri e validi
padri, su per le rupi?
Non è qui rezzo mite,

non sono erbe fiorite?
Vicino agli antri cupi
dove belan gli agnelli
è l'acqua tolta ai gorghi dei ruscelli.

Un'altra voce.

Presto, sú! Tu qui, tu lí, sopra le zolle
del rugiadoso colle!

Un'altra voce.

Ohé, tra poco ti lancio un sasso!

Un'altra voce.

Oh tu, montone, allunga, allunga il passo,
torna al vecchio, che queste
rocce guarda al Ciclope, al pecoraro agreste.

Antistrofe La prima voce.

Offri le mamme turgide,
accogli i tuoi lattonzoli!
Li lasci, e il lungo giorno
giacciono addormentati
nell'antro. Or coi belati
bramano il tuo ritorno.
Lascia il pascolo e l'erba,
entra nella rocciosa etnèa caverna!

Un'altra voce.

Presto, sú! Tu qui, tu lí, sopra le zolle
del rugiadoso colle!

Un'altra voce.

Ohé, tra poco ti lancio un sasso!

Un'altra voce.

Oh tu, montone, allunga, allunga il passo,
torna al vecchio che queste
rocce guarda al Ciclope, al pecoraro agreste.

Tutti i satiri sono oramai radunati sulla scena.
Il movimento di danza è sempre piú stretto.

CORIFEO.

Non è qui Bromio, non qui le danze,

non le tirsígere
Bacche, o dei timpani l'alto frastuono
presso cadenti sòrgive linfe:
né stilla gocce d'ambra la vite,
né tra le Ninfe
in Nisa l'inno bacchico intòno
per Afrodite,
su la cui traccia spingeami a volo
con le Baccanti dal lieve piè. —
O caro Bacco, dove, o diletto, vagando solo,
scuoti le anella del biondo crine?
Io, tuo ministro, servo il monocolo
Ciclope; ed erro, cinto di misere
vesti caprine,
lungi da te!

Ma improvvisamente Sileno interrompe i balli e i canti. Ha visto giungere una nave, e forestieri che muovono verso la caverna. È Ulisse con alcuni compagni, che viene a cercare provvigioni. E Sileno gli offre capretti e cacio, in cambio d'un magico otre di vino, che piú se ne beve e piú ce n'è, e al quale dà súbito lunghi e amorosi baci, sino a inuzzolire ed ubbriacarsi.

SILENO.

Bene mio! Bacco già m'invita a danza!
Uh, uh, uh!

Ballonzola.

ULISSE.

T' ha infilato per bene il gorgozzule?

SILENO.

Fino all'unghie dei piedi, m'è arrivato!

ULISSE.

Dunque, portate il cacio ed i capretti.

SILENO.

Certo! E m'infischio tanto dei padroni!

Ci farei patto di scaraventarmi
giú da una roccia a picco, se potessi
bevere un buon bicchiere, ubbriacarmi,
schiacciare un sonnellino, e dare in cambio
le vettovaglie di tutti i Ciclopi!
Chi non ha gusto a bere, è mentecatto!
Bere! E' star sempre in gamba, e brancicare
mammelle, palpeggiare pratellini
ben ben falciati, e ballare e scordarsi
dei mali. E io non ho da comprar questo
licor, mandando al diavolo quell'asino
del Ciclope, e quell'occhio a mezza fronte?

Entra nella caverna.

CORIFEO.

Ulisse, di', si fanno quattro chiacchiere?

ULISSE.

Vi rivolgete amici ad un amico.

CORIFEO.

Prendeste Troia? Aveste Elena in pugno?

ULISSE.

E sterminammo i Priamídi tutti.

CORIFEO.

Oh perché se pigliaste la ragazza,
non la sbatteste a turno, un dopo l'altro,
giacché le piace aver mariti a iosa?
La traditrice! Che a vedere un uomo
con le brache a fiorami, ed un collare
di princisbecche al collo, restò cotta,
e piantò quel tesoro d'un ometto
di Menelao!

UN ALTRO SATIRO.

Non fossero mai nate
femmine al mondo!

UN ALTRO SATIRO.

Meno che per me!

SILENO.

Eccoti, o sire Ulisse, questi capi
di greggi, figli di belanti agnelli,
e cacio a iosa di rappreso latte.
Portateveli, andatevene súbito
súbito via dall'antro, e in cambio datemi
l'evio succo del grappolo.... Ahimè!
Viene il Ciclope! E adesso, che si fa?

S'ode dal di dentro canticchiare una voce
roca e stonata, e il calpestio d'un passo
pesantissimo.

ULISSE.

Siamo perduti! Ove fuggire, o vecchio?

SILENO.

Dentro lo speco! Lí c'è da nascondersi

ULISSE.

Che brutto affare! Entrar dentro la rete!

SILENO.

Brutto? Macché! C'è tanti nascondigli!

ULISSE
sta per entrare: si ripiglia.

Ebbene no! Ché d'onta macchierei
l'iliaca gesta, se un sol uom fuggissi,
io che sovente col mio scudo feci
fronte dei Frigi all'infinite schiere!
No! Se d'uopo è morir, morrò da prode,
o vivo serberò l'antica fama!

CICLOPE
entra urlando.

State su! Largo! Che avviene? Che è
questa baldoria, questo baccanale?
Qui non è aria né per Bacco, né
pei crotali di bronzo, né pei timpani!

Un po' raddolcito.

Come mi stanno gli agnelletti nati
di fresco? Sono alla mammella? Corrono

sotto i fianchi alle madri? Sono pieni
di cacio fresco, i corbelli di giunco?
Non rispondete? Dite, via! Qualcuno
dovrà toccarne e lagrimare, presto
presto! Guardate in sú, e non in giú!

CORO

i satiri alzano tutti il viso al cielo.

Ecco: la faccia abbiam rivolta proprio
al cielo; e gli astri ed Orïone io miro!

CICLOPE.

Il pranzo è preparato in piena regola?

CORIFEO.

È pronto. Manca sol chi se lo pappi!

CICLOPE.

E le bómbole son piene di latte?

CORIFEO.

Da berne, se n'hai voglia, un tino intero.

CICLOPE.

Di pecora, di vacca, o mescolato?

CORIFEO.

Quel che vuoi: sol che non ingozzi me!

CICLOPE.

Punto! Ché sgambettandomi nel ventre,
m'ammazzereste con i vostri balli.

S'accorge d'Ulisse.

Ehi! Che gente è costí, presso la stalla?
Son dei pirati, forse? Dei ladroni?
Oh guarda! Agnelli della mia caverna
avvincigliati con i giunchi, e ceste
di formaggio assortito. E quel pelato
del vecchio, ha il viso gonfio per le busse!

SILENO

piagnucoloso.

Tapino me! La febbre ho, per le bòtte!

CICLOPE.

Di chì? Chi mai t'ha scazzottato il viso?

SILENO.

Questi; perché, Ciclope, non volevo
che portassero via la roba tua!

CICLOPE.

Sapean che Nume io son, figlio di Numi?

SILENO.

Glie l'ho detto, io! Ma ho avuto un bell'oppormi!
Portavan via la roba, si mangiavano
il cacio, e trascinavano gli agnelli.
E disser che t'avrebbero legato
con un collare di tre braccia, e a forza
t'avrebbero falciate le budella
di mezzo all'ombelico, e scorticata
ben ben la groppa con la frusta, e poi,
legatoti e gittatoti fra i banchi
della nave, t'avrebbero venduto
per girare la ruota o scalzar pietre!

CICLOPE.

Davvero? E tu non corri ad affilare
i coltellacci da scannare, e a fare
un gran mucchio di legna, e dargli fuoco?
Vo' sgozzarli alla spiccia, e rïempirmene
il buzzo. Parte me li pappo caldi
caldi, levati appena dalla brace,
senza aiuto di scalchi; e parte lessi
nella caldaia, e spappolati. Giusto
di selvaggina n'ho fin sopra gli occhi.
Leoni e cervi n'ho mangiati troppi,
e che non gusto carne umana, è un secolo!

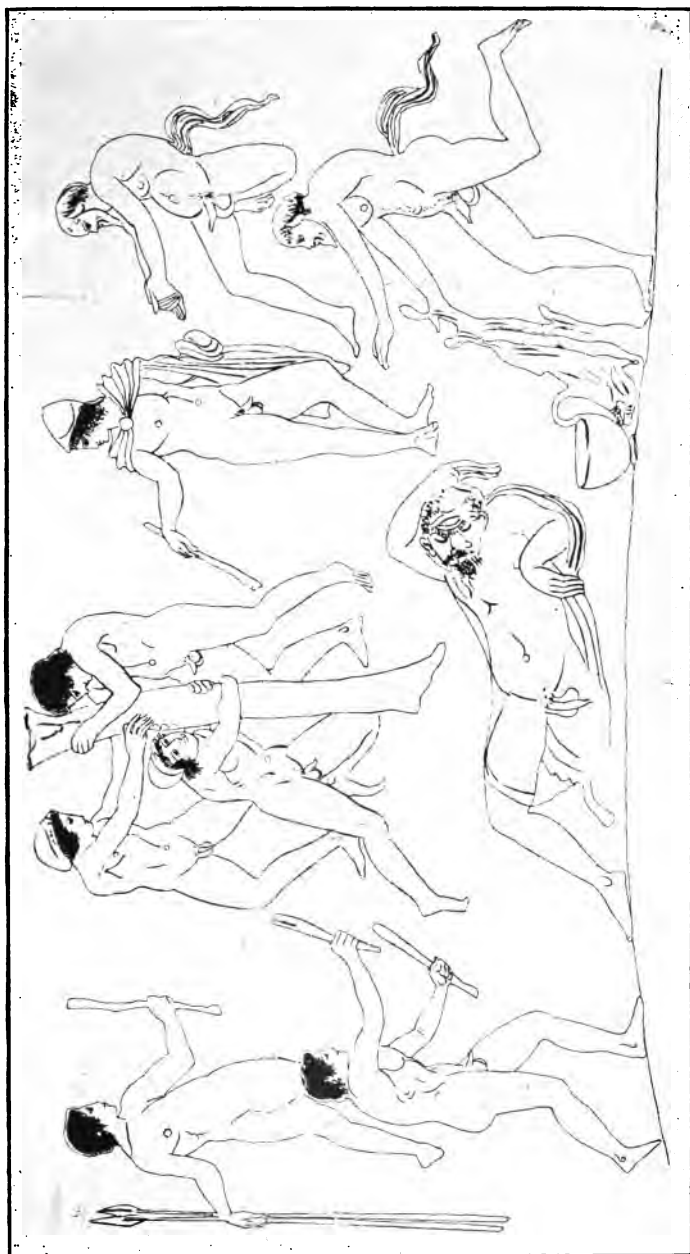
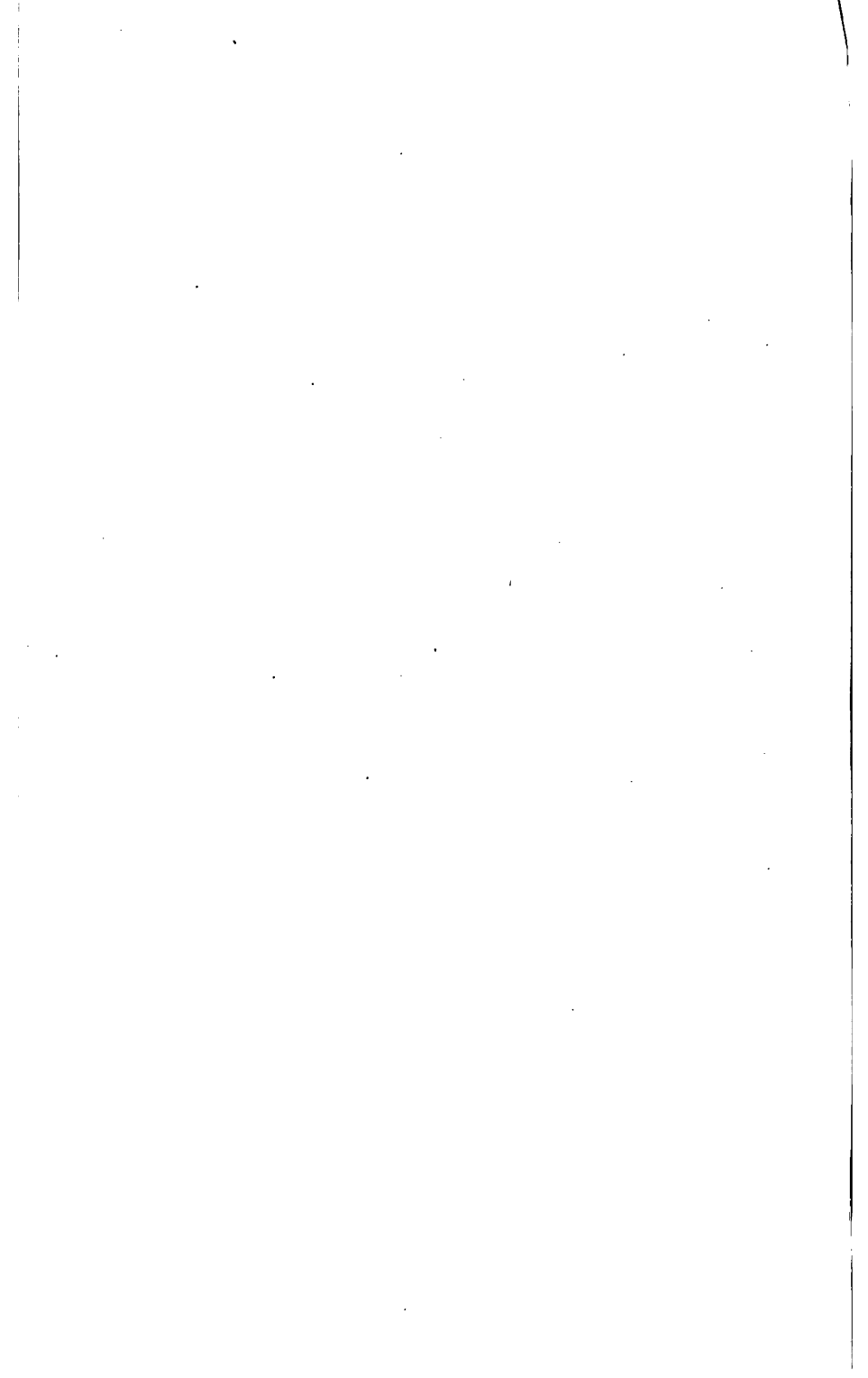
SILENO.

Le novità, padrone, dopo il solito
tran tran, dànno piú gusto. E forestieri
a casa tua, da un pezzo non ne càpita.

Ulisse protesta contro le indegne menzogne

di Sileno. Ma il Ciclope dichiara di prestar cieca fede alle sue parole. E poi che Ulisse, con una ben tornita e bene argomentata orazione, lo convince che è suo dovere offrirgli ospitalità, risponde con filosofia ed eloquenza non minori:

CICLOPE.

Il dio di chi capisce, ometto mio,
sono i quattrini: tutto quanto il resto
sono fanfaronate e belle frasi.
Tanti saluti ai promontorî dove
mio padre ha i tempî: a che li tiri in ballo?
Io, forestiere mio, non ho paura
dei fulmini di Giove; e non capisco
perché mai Giove sia piú dio di me.
Del resto, poi, non me n'importa: e senti
perché non me n'importa. Quando lui
di lassú versa pioggia, io sto al riparo
in questa grotta: e lí, pappando qualche
vitello arrosto o qualche buon boccone
di selvaggina, mi consolo il buzzo
a pancia all'aria; e poi ci bevo sopra
una secchia di latte, e avvento peti,
e coi miei tuoni tengo testa a Giove.
Quando poi versa neve il tracio Borea,
m'avvolgo in buone pelli, e attizzo il fuoco,
e della neve me n'infischio tanto.
E la terra, volere o non volere,
produce l'erba, e ingrassa le mie greggi.
Ed io non le sacrifico a nessuno,
tranne che a me, e a questo ventre, il primo
degl'immortali. E i Numi a becco asciutto.
Ché bevere e mangiare alla giornata,
questo è il dio della gente che capisce;
e non stare a pigliarsela. E quei tali
che scrissero le leggi, e complicarono
la vita dei mortali, te li mando
a quel paese. Io mai non lascerò
di far quel che mi gusta.... e di papparti.

Ulisse e i suoi compagni, assistiti da Satiri, si dispongono ad accecare il Ciclope.

E per non farmi guardar dietro, avrai
questi doni ospitali: il fuoco, e l'acqua,
e la caldaia, che col suo bollore
ti terrà caldo meglio d'un pastrano.
Ma entrate, via: ché stando intorno all'ara
del dio dell'antro.... mi ammanniate il pranzo.

ULISSE

Ai perigli di Troia, ahimè, sfuggii,
alle insidie del mare: ed or mi frango
contro un animo duro, inospitale.
Oh Palla, o Dea che Giove a padre avesti,
or tu m'aiuta: ché a maggior' travagli
degl'iliaci giunsi, e all'orlo estremo
della rovina. E tu, Giove ospitale,
che fra lucide stelle hai la dimora,
qui volgi il guardo: ché se ciò non miri,
dio ti chiamano a torto, e dio non sei!

Il Ciclope, cacciandosi avanti brutalmente Ulisse
e i compagni, entra nella spelonca.

Dopo un canto del coro, esce Ulisse esterrefatto, narra come il Ciclope ha divorati due dei suoi compagni, e propone il noto disegno di vendetta ai satirelli, che accettano con entusiasmo, prorompente in fieri propositi, anche quando Ulisse è rientrato nella caverna per finir di ubbriacare il Ciclope.

CORO.

Sú! Chi per primo, chi per secondo,
l'elsa impugnata di quel tizzone,
del ciglio fulgido spintolo al fondo,
l'occhio al Ciclope stritolerà?

Dal di dentro si ode Polifemo cantare.

Zitto! Sta zitto! Presa ha la cotta;
e urlando, senza garbo né grazia,
quell'arfasatto lascia la grotta.
Che stonatore! Mai schianterà!

CORIFEO.

Su via, cantiamo qualche canzone,
ammaestriamo quel bietolone:
tanto, fra poco non ci vedrà!

CORO.

Oh beato chi tripudia
con l'umor dolce dei grappoli,
dopo i fumi del banchetto,
steso presso a un giovinetto,
o su molle materasso
con la bella si dà spasso,
e di mirra asperso i riccioli,
canta: "Chi dunque l'uscio m'aprirà?"

CICLOPE
esce ubbriaco, appoggiandosi a Sileno e ad Ulisse.

Tra la la là, son pien di vino,
sono brillo pel festino:
rimpinzata è la mia stiva,
sino al ponte il vino arriva.
Primavera! L'erba fresca
fra i Ciclopi a gir m'adesca
miei fratelli, a far baldoria.
Oh forestiere, dammi l'otre qua!

CORO.

Esce il giovine leggiadro
fuor di casa: ah, l'occhio ladro! —
Noi si piace a chi ci piace! —
Per te pronta è già la face,
e una ninfa ben formosa
nella grotta rugiadosa;
e di serti un color vario
ben presto ai crini tuoi s'avvolgerà!

Segue una scena fra il Ciclope ed Ulisse. Questi induce il mostro a rimanere nella caverna, e lo fa rientrare; e poco dopo esce di nuovo, narrando che s'è addormentato, ed ecci-

tando i satiri alla prossima lotta. Quelli dichiarano d'esser pronti.

SATIRI.

Di sasso il cuore, d'adamante avremo.

ULISSE.

Oh Signore dell'Etna, o Efesto, brucia
la pupilla fulgente al tuo vicino
empio, ed alfine affràncati da lui!
E tu, figliuol dell'atra Notte, o Sonno,
profondo invadi l'odïoso mostro:
sí che non cada, Ulisse e i suoi compagni,
dopo l'iliache glorïose gesta,
per man di tal ch'uomini e Numi spregia.
O credere dovrem che il caso è dio,
e che meno del caso i Numi valgono!

Entra nella grotta.

CORO.

Omai ghermirà la tenaglia
con solida stretta la strozza
d'un tale che gli ospiti ingozza:
le molle arderàn la pupilla
ch'or lucida brilla.

Strofe 1.° SEMICORO.

Fra i carboni ascosa aspetta
rosolata già la fiaccola,
di querciolo immane vetta.

Antistrofe

Fa', Marone, il tuo dovere,
al Ciclope cava l'occhio,
che in velen gli torni il bere!

TUTTO IL CORO.

Ed io vo' rivedere il caro Bromio,
sospiro del cor mio, d'èllera adorno,
e queste del Ciclope solitudini
abbandonare. Ah! Vedrò mai tal giorno?

ULISSE.

Tacete, o fiere, per gli Dei! Sbarrate
il varco della bocca! Io non vi lascio
spurgarvi, né ammiccar, né respirare,
se prima il fuoco arso al Ciclope l'occhio
non abbia! Guai, se si ridesta il mostro!

CORO.

Acqua in bocca! Siam muti come pesci!

ULISSE.

Entrate dentro, dunque, ed alla fiaccola
date di piglio: è arroventata a punto.

CORIFEO.

Oh dunque ordina tu, chi deve primo
dar di piglio alla trave, ed arder l'occhio
del mostro, ed affrontar teco la sorte!

ALCUNI SATIRI.

Noi siam troppo lontani dall'ingresso,
per arrivar col trave alla pupilla!

ALTRI.

Noi ci siamo azzoppiti, adesso adesso!

ALTRI.

Toh!, come noi! C'è preso, non so come,
a furia di star ritti, il granchio ai piedi.

ULISSE.

Il granchio a star diritti?

ALTRI.

E abbiamo pieni
gli occhi, non so, di polvere o di cenere!

ULISSE.

O vile gente! O inutili alleati!

CORO.

Perché uso riguardo al mio groppone
e al filo della schiena, e non ho voglia
di sputar fuori i denti pei cazzotti,

sarò vile? So invece un canto magico,
infallibil, d'Orfeo, per cui la fiaccola,
mossa di per sé stessa, arderà l'occhio
al monocolo figlio della terra.

ULISSE.

Da un pezzo ch'eri tal sapevo: adesso
n'ho la prova. Dovrò servirmi a forza
dei miei compagni. Almen, poi che tu nulla
per la man vali, ora ci esorta, ed animo
coi tuoi consigli negli amici infondi.

CORIFEO.

Che ci si perde? Siamo pronti! Bastano
dei consigli? Il Ciclope è bello e cieco.

Ulisse entra nella caverna, e i Satiri cantano.

Coraggio, sotto! Che s'indugia?
L'occhio bruciate a quel selvaggio
che gli ospiti trangugia!
Affumicate, ohop!
Ardete, ohop!,
Dell'Etna il pecoraio!
Spingi, trapana, attento
che, scattando pel tormento,
non combini qualche guaio!

Dalla caverna esce un urlo formidabile.

CICLOPE.

Ahi! Dell'occhio il fulgore inceso m'hanno

CORIFEO.

Bello, questo peàna! Vuoi ripeterlo?

CICLOPE.

Che offesa, che rovina, ahi! Ma fuggire
non potrete di qui, gente da nulla!
Corro a piantarmi sull'ingresso, a mani
protese; e avrete da star poco allegri!

Sbuca, e sbarra le mani avanti all'ingresso.

CORO.

Perché gridi, o Ciclope?

CICLOPE.

Sono morto!

CORO.

Quanto sei brutto!

CICLOPE.

E piú sono infelice!

CORO.

Sei caduto briaco nei carboni?

CICLOPE.

Nessuno mi ferí!

CORO.

Sei dunque illeso!

CICLOPE.

Nessuno m'acciecò!

CORO.

Dunque, ci vedi!

CICLOPE.

Cosí tu ci vedessi!

CORO.

E come mai
può acciecare, nessuno?

CICLOPE.

Ah! Tu mi beffi!
Nessuno, dove sta?

CORO.

In nessun luogo!

CICLOPE.

Il forestiere, sappilo, m'ha ucciso!
Mi diè una coppa, ed io mi ci affogai!

CORO.

Non ci si può, col vino! È traditore!

CICLOPE.

Per gli Dei, son fuggiti, o sono in casa?

CORO.

Si son messi al riparo della roccia,
e stan lí, zitti zitti.

CICLOPE.

Da che mano?

CORO.

Alla tua destra!

CICLOPE.

Dove?

CORO.

Proprio addosso
alla roccia. Li hai presi?

CICLOPE
si avventa e picchia il capo contro la roccia.

Male su
male! Ho picchiato e mi son rotto il capo!

CORO.

Ti son fuggiti ancora.

CICLOPE.

E da che parte?
Non m'hai detto da questa?

CORO.

Noooh! Da quella!

CICLOPE.

Da quale, insomma?

CORO.

Gírati a mancina!

CICLOPE.
Mimica come sopra.

Ahi! Mi beffate! Mi spezzate il cuore
nella sciagura!

CORO.

Ora no, basta. È avanti
a te!

CICLOPE.

Pozzo d'infamia, ove sei tu?

ULISSE.

Da te lontano, ed al securo è Ulisse!

CICLOPE.

Che sento? Un nome nuovo? L'hai cambiato?

ULISSE.

Mi pose il padre mio d'Ulisse il nome.
Pagar dovevi il fio dell'empio pasto.
Ho arsa Troia, e non dovevo farti
scontar la morte dei compagni miei?

CICLOPE.

Ahimè! Si compie un vaticinio antico,
che delle luci tu m'avresti orbato
ritornando da Troia. Ma dovrai
pagar tu pure il fio di questo scempio,
errando a lungo alla mercè dei flutti.

ULISSE.

Ti pigli un male! E te l'ho fatto prendere
già! Sulla spiaggia or vado, e il legno spingo
sovra il siculo mar, verso la patria!

CICLOPE.

No, ché le creste a questa rupe svelte,
le scaglierò su te, t'affonderò
coi tuoi compagni. E benché cieco, posso
per questo foro arrampicarmi in cima!

Sparisce in un foro della rupe.

CORO.

E noi, la nave ascesa con Ulisse,
di Bacco, d'ora in poi, servi saremo.

★

Aggiungerò alcune brevissime osservazioni. Non abbiamo dati sufficienti per fissare con precisione l'epoca di nascita del dramma satiresco. Ma il perché della genesi si indovina facilmente. Il famoso: « Di Diòniso non c'è piú nulla! », sembra un rimpianto. Gli spettatori, pure trascinati nel solco luminoso della nuova tragedia austera, dovevano rimpianger talvolta l'antico spettacolo semplice e sollazzevole. Da tal desiderio dové nascere l'idea, e forse l'obbligo imposto ai poeti, di ricondurlo sulle scene. Ma l'arte raffinata non può tornare semplicemente agli incunaboli. Sicché si riprodusse l'antico dramma satiresco con la raffinata tecnica moderna. Ond'esso, del prisco dramma tragico serbava l'obbligatorio coro di satiri, e, pel suo tramite, aveva sempre attinenza piú o meno diretta con Diòniso; ma pel resto derivava forma e stile dai due tipi drammatici che intanto si venivano gloriosamente svolgendo: la commedia e la tragedia. Non è tuttavia senza interesse osservare che l'ingegnosissimo Euripide, meglio disposto dei suoi predecessori a sentire questo genere d'arte, riprese talora anche l'originario ritmo trocaico. Ecco due vaghissimi frammenti del suo *Autolico satirico,* oggi perduto:

283.

E dal monte, entro panieri — legna portano i somieri.

284.

E le briglie di corteccia — pei corsieri intanto intreccia.

E il contenuto? Pare intanto che lo dominasse una legge generale infrangibile, sancita in alcuni versi celebri dell'*Arte Poetica* di Orazio:

Verum ita risores, ita commendare dicaces
conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
regali conspectus in auro nuper et ostro,
migret in obscuras humili sermone tabernas.

Per questo carattere fondamentale sembra dunque che il dramma satiresco si distinguesse dalla commedia antica. Anche in questa apparivano numi ed eroi, ed anche satiri; ma eroi e numi scendevano a livello degli altri personaggi, e parlavano un linguaggio non meno scurrile: basti ricordare l'Ermete della *Pace* o l'Ercole degli *Uccelli* o delle *Rane* d'Aristofane. Invece, nel *Ciclope* d'Euripide, Ulisse parla sempre il linguaggio che si conviene ad un eroe; e non indulge, neppure parlando col Ciclope, a veruna di quelle buffonate tanto care all'Ulisse della omonima commedia di Cratino.[1] Analogamente, nel nuovo drammetto di Sofocle i personaggi dignitosi, Apollo e la Ninfa Cillene, non scendono mai a volgarità, bensí parlano ed operano dignitosamente, solennemente: la parte buffonesca rimane tutta affidata ai satiri e a Sileno.

La speciale tempra di questo buffonesco sembra invece segnare, tanto nel *Ciclope,* quanto nei *Satiri alla caccia,* e nei frammenti degli altri drammi satireschi, un punto di contatto fra questi e la commedia.[2] Esso appartiene infatti ad un vecchissimo repertorio convenzionale e volgare,

[1] Cfr. la prefazione alla mia versione del *Ciclope* (Firenze, Quattrini, 1911).

[2] Vedi avanti, pagg. 268 e 275.

al quale attinse sempre a piene mani la commedia popolare, dai giorni d'Aristofane ai nostri.

Per attenerci ai soli due lavori esaminati, vediamo che il Ciclope dichiara di rispondere ai tuoni di Giove come Strepsiade a quelli delle nuvole. Poi si ubriaca, bercia, e seguita a bevere. I satirelli, a parte lo spavento generale all'arrivo del mostro, trovano mille spedienti per sottrarsi al pericoloso giochetto che deve costar la pupilla a Polifemo. Ciò non pertanto fanfaroneggiano a tutto spiano. E poi si mettono a cantare canzonette popolari. In tutte queste prodezze è assai facile ravvisare i famosi *lazzi* della commedia dell'arte. E lazzi sono anche la paura di cui nei *Satiri alla caccia* fanno sfoggio i satirelli, con esagerazione inverisimile e puerile: le fanfaronate ond'è tutto intessuto il monologo di Sileno; e, innanzi tutto, il gran da fare e il frastuono di questo dinanzi all'uscio di Cillene. Quanti conoscono od han conosciuta, ché non so se viva tuttora, la commedia di Pulcinella, ricordano bene che questo negro e nasuto idolo del popolino, ogni qualvolta si trova dinanzi ad un uscio, non tralascia di sfoggiare tutto il suo repertorio di burlette, e di scalciare con violenza da centauro.

Ma codesti erano elementi, materiali greggi. Il pregio intimo e il carattere di ciascun dramma satiresco doveva consistere nella speciale impronta onde il poeta sapeva plasmarli. Sicché s'intende che allo speciale cómpito obbligato i diversi poeti dovevano diversamente riuscire secondo la varia qualità del loro ingegno e le loro attitudini alla osservazione comica.

Or l'ingegno di Euripide era tagliato apposta a questo genere drammatico. E infatti il *Ci-*

clope è un piccolo capolavoro. Libero dal carattere *eroico* obbligatorio nella tragedia, esso intreccia liberamente osservazioni comiche e motivi di poesia agreste, elementi che Euripide maneggiava da signore, e si svolge in una linea semplice pura e snella.

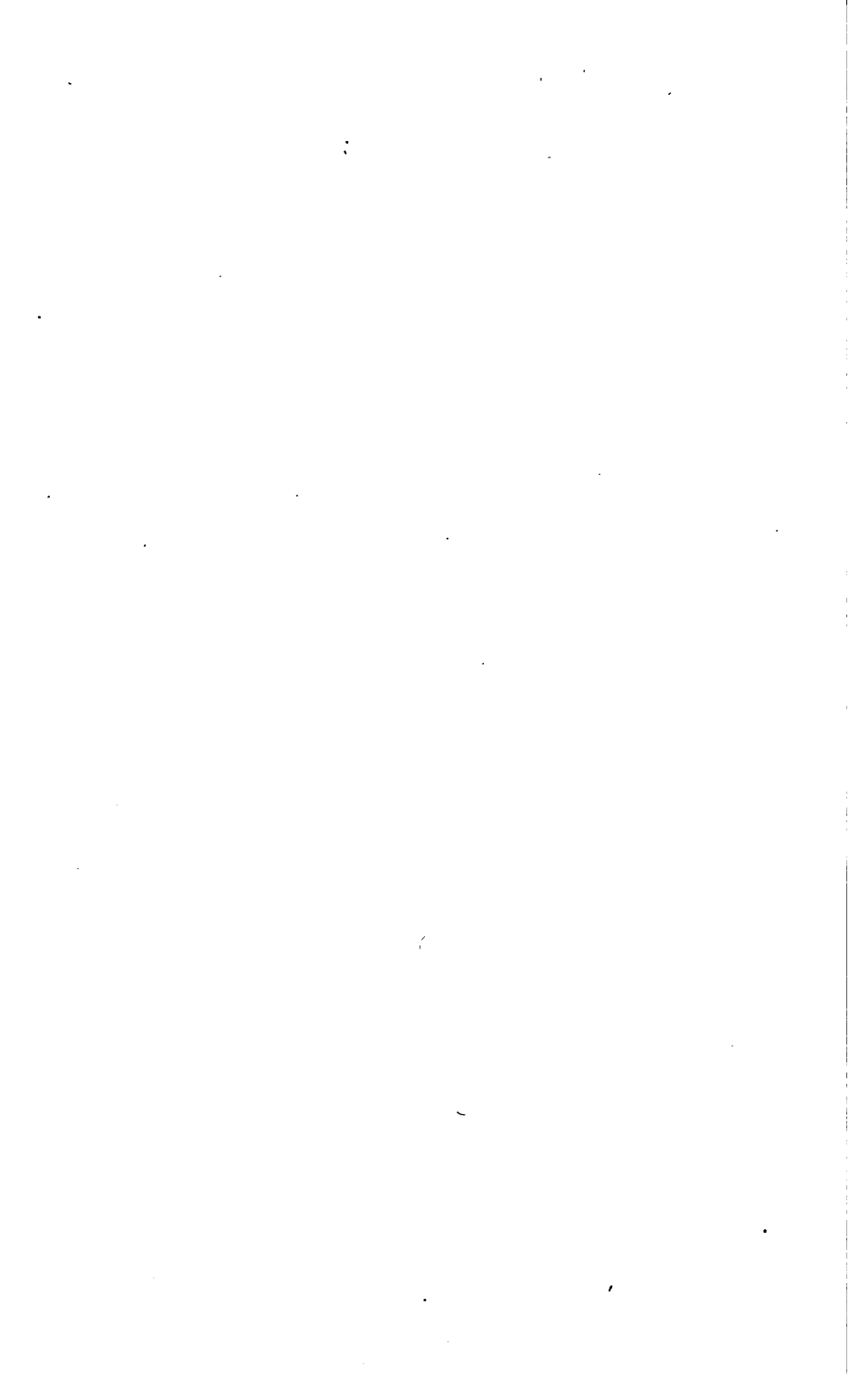
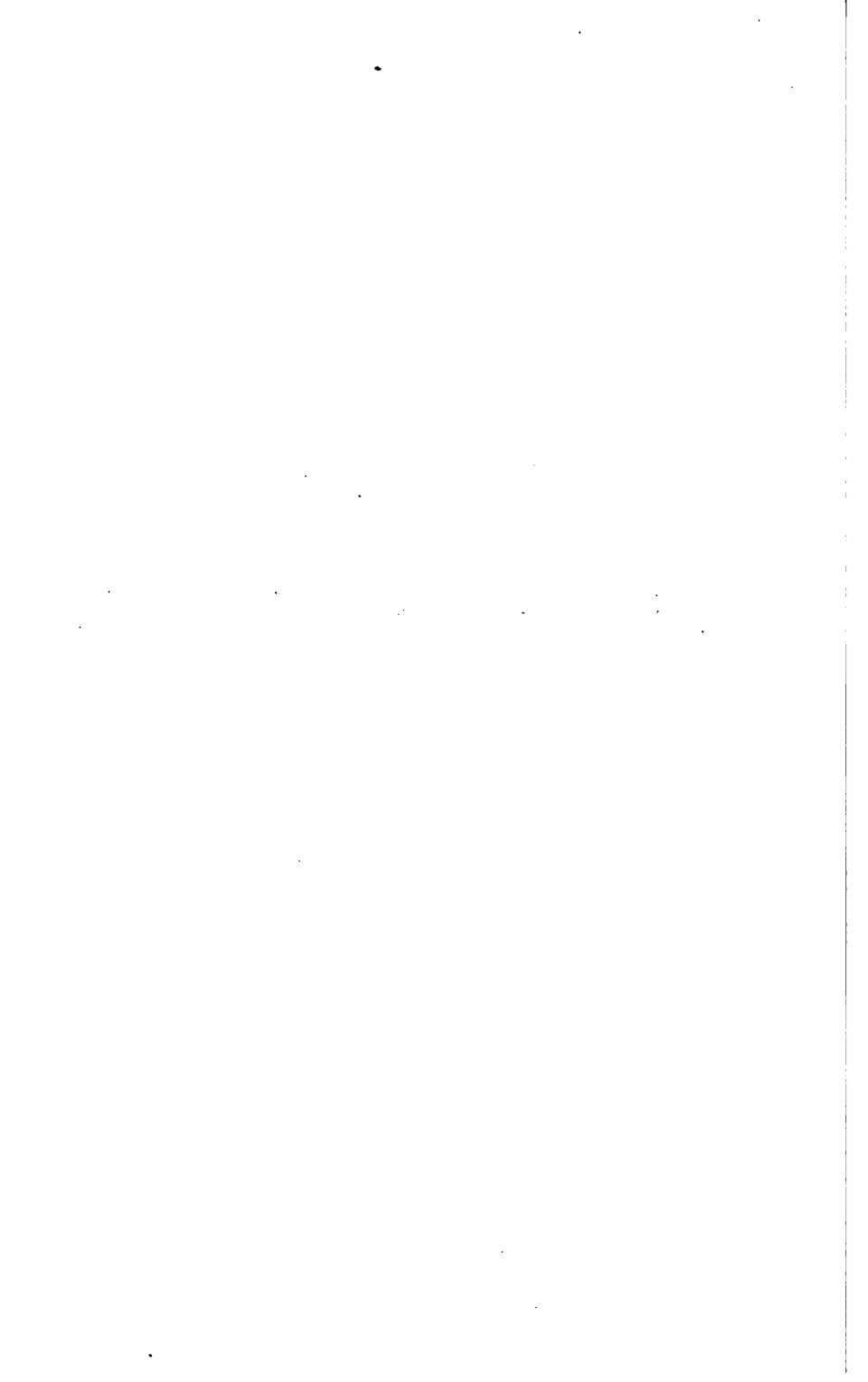
E di fronte ad esso scàpitano per ogni verso i *Satiri alla caccia,* cosí grigi e lenti e privi dello spirito dionisiaco che invece pervade il drammetto di Euripide. La comicità delle parti dialogate, salvo, un po', il discorsetto di Sileno, è povera e convenzionale. E poco felice è anche il motivo che potremmo dire predominante, la paura dei satiri pel suono della lira. I satiri, erano, sí, vigliacconi, e la loro paura era oggetto perpetuo di risa per gli spettatori. Ma fingerli sgomenti, fanatici com'essi erano della danza e d'ogni specie di musica, per un nuovo timbro armonico, e gracile e soave come quello della cétera, è inverisimiglianza che confina con la puerilità. Ridere non fa certo, come fa invece ridere, per esempio, la paura dei loro fratelli del *Ciclope* d'Euripide, quando, dopo tante smargiassate, dovrebbero sul serio piantare il palo nell'occhio al terribile mostro.

Impigliato fra questi elementi poco docili alla mano del poeta, perfino il volo lirico, cosí puro nelle tragedie di Sofocle, rimane aduggiato, o meglio spostato. La osservazione che al suono della musica sembrano vaporare fantasime, suona troppo peregrina sulle labbra di satiracci. A questi conviene la grassoccia e beffarda canzone popolaresca del *Ciclope,* o anche la evocazione delle bellezze agresti, alle quali non è sorda, anzi vibra prontissima la natura satiresca, come intese, con la solita pro-

digiosa intuizione, Shakespeare, nel creare il suo Calibano.

In conclusione, quanto Euripide si sente libero e franco e vivace nel dramma satiresco, tanto vi si sente impacciato Sofocle, che, meno multiforme del suo grande successore, rimane trageda per eccellenza.

Ed Eschilo? In realtà i frammenti che di lui possediamo sono troppa povera cosa, né consentono fondate induzioni. Però, mentre da un lato la parte della vecchia nutrice nelle *Coefore* ci mostra con quale maestria egli trattasse le figure di genere, molti altri luoghi delle sue tragedie provano la potenza della sua fantasia nel concepire e nel rappresentare il grottesco. Ora è facile e lusinghiero immaginare che da questi due elementi il titano d'Eleusi derivasse un tipo di dramma satiresco non indegno di chiudere le sue trilogie portentose.

Ma arduo sarebbe insistere su tali ipotesi. E in fondo, nella economia del mio lavoro, questo capitolo non vuol essere se non se quello appunto che era il dramma satiresco dopo la trilogia. Una piú lieve divagazione dopo la sublimità e l'orrore della tragedia.

LA COMMEDIA ANTICA

I

LE ORIGINI

La commedia attica ha vita assai lunga. Da Cratino, suo grandissimo corifeo, quasi un Eschilo della commedia (muore poco prima del 420 a. C.), giunge a Menandro, con cui può dirsi conclusa (342-291). E dall'uno all'altro si svolge senza interruzione, costellandosi di nomi gloriosi, e trasformandosi via via, sino a perdere quasi interamente, e nel contenuto e nella forma, le sembianze originali. Di tutta questa ricchissima fioritura, che comprendeva migliaia di lavori, non ci rimangono che undici commedie integre di Aristofane; poi un grandissimo numero di frammenti di tutti gli altri poeti comici massimi e minori, da Cratino ad Eupoli, Cratete, Ferecrate, Ermippo, Platone, Antifane, Difilo. E qualche anno fa un giovane francese scoprí tra le sabbie d'Egitto lunghe scene di Menandro.

Da questo materiale prezioso, che, nella parte frammentaria, è rimasto ancora quasi intatto ai fini dell'arte e della cultura, cercherò di ricavare le linee generali di sviluppo della commedia, fermandomi però quasi unicamente, come lo richiede l'indole del mio lavoro, al solo poeta di cui rimangono commedie integre: Aristofane.

★

Il luogo di Aristotele dal quale prendemmo le mosse per la nostra rapida corsa attraverso il teatro greco, dice che, come la tragedia ebbe origine dal ditirambo, cosí la commedia crebbe dalle cerimonie falliche, « che tuttora sono rimaste in uso in parecchie città greche. »

Ora, che cosa erano queste cerimonie falliche? In una commedia di Aristofane, gli *Acarnesi*, ne possediamo tuttora una riproduzione. Mentre piú infuria la guerra del Peloponneso, un campagnuolo ateniese, Diceopoli, stufo di brighe, di contese, di disagi, stipula per proprio conto una tregua di trenta anni con Sparta. E solennizza il fausto avvenimento appunto con una cerimonia fallica.

Dalla casa di Diceopoli esce una processione fallica. Precede la figliuola di Diceopoli, in funzione di canefora, reggendo sul capo la cesta contenente gli arredi sacri.[1] Segue il servo Rosso, col fallo. Diceopoli chiude il corteggio, e sua moglie guarda dalla terrazza.

DICEOPOLI.

Silenzio, silenzio!
Si faccia un poco innanzi la canefora,
e Rosso tenga ben diritto il fallo.

DONNA.

Posa la cesta, o figlia. E mano all'opera!

[1] Nelle feste Dionisiache le bennate giovanette ateniesi portavano sul capo, in canestri d'oro, le offerte pei sacrifizî.

RAGAZZA.

Oh mamma, dammi il méstolo, ché voglio
versare del purè su la stiacciata. [1]

DICEOPOLI.

Sta bene! — E tu concedi, o re Dïòniso,
che a te questo corteo guidando in giubilo,
e sacrifizî offrendo coi domestici,
le Dïonisie campagnuole io celebri
felicemente, e addio dica agli eserciti:
e il patto dei trent'anni abbia buon esito!

MOGLIE
alla figlia.

Bella figliuola, porta con bel garbo
la cesta, e fa' la grinta di chi biascica
santoreggia. Mortale fortunato,
chi ti farà sua sposa, e teco donnole
procreare saprà, che non la cedano
alla lor mamma, a trar corregge a brúzzolo.
Su, fatti avanti, e bada che nessuno
t'abbia a involare, fra la calca, l'oro. [2]

DICEOPOLI.

Rosso, voialtri, dietro alla canefora
tenete ritto il fallo; ed io, seguendovi,
canterò l'inno fallico. Dai tegoli [3]
tu, moglie, fa' da spettatrice! — Avanti!

Canta.

Fallo, di Bacco amico, di notturni trastulli
compagno e d'orge, vago di spose e di fanciulli,

[1] La stiacciata si deponeva sull'altare come offerta.

[2] Le fanciulle attiche, specialmente quando prendevano parte a funzioni religiose, in qualità di canefore, portavano molti oggetti d'oro. Cfr. *Uccelli*, 733. — Intorno al teatro e nel teatro stesso pare bazzicassero molti mariuoli (cfr. *Pace*, 766). A questo fatto allude qui il poeta, facendo uno dei soliti strappi all'illusione scenica.

[3] La moglie deve star sul tetto per non disturbare la funzione.

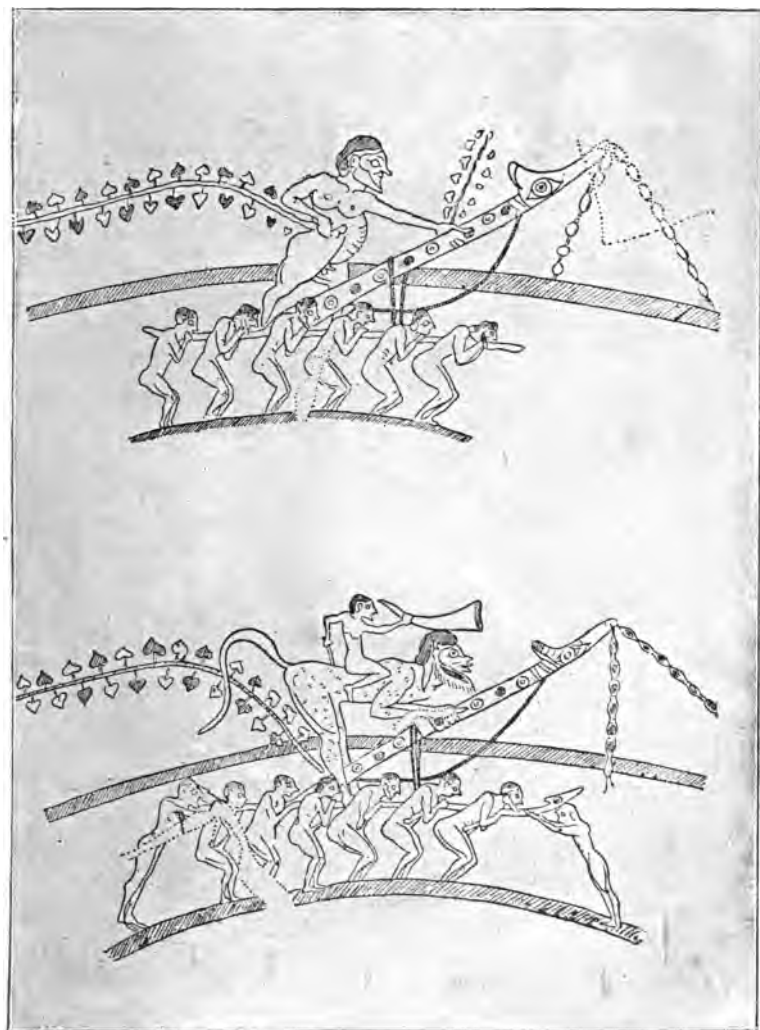
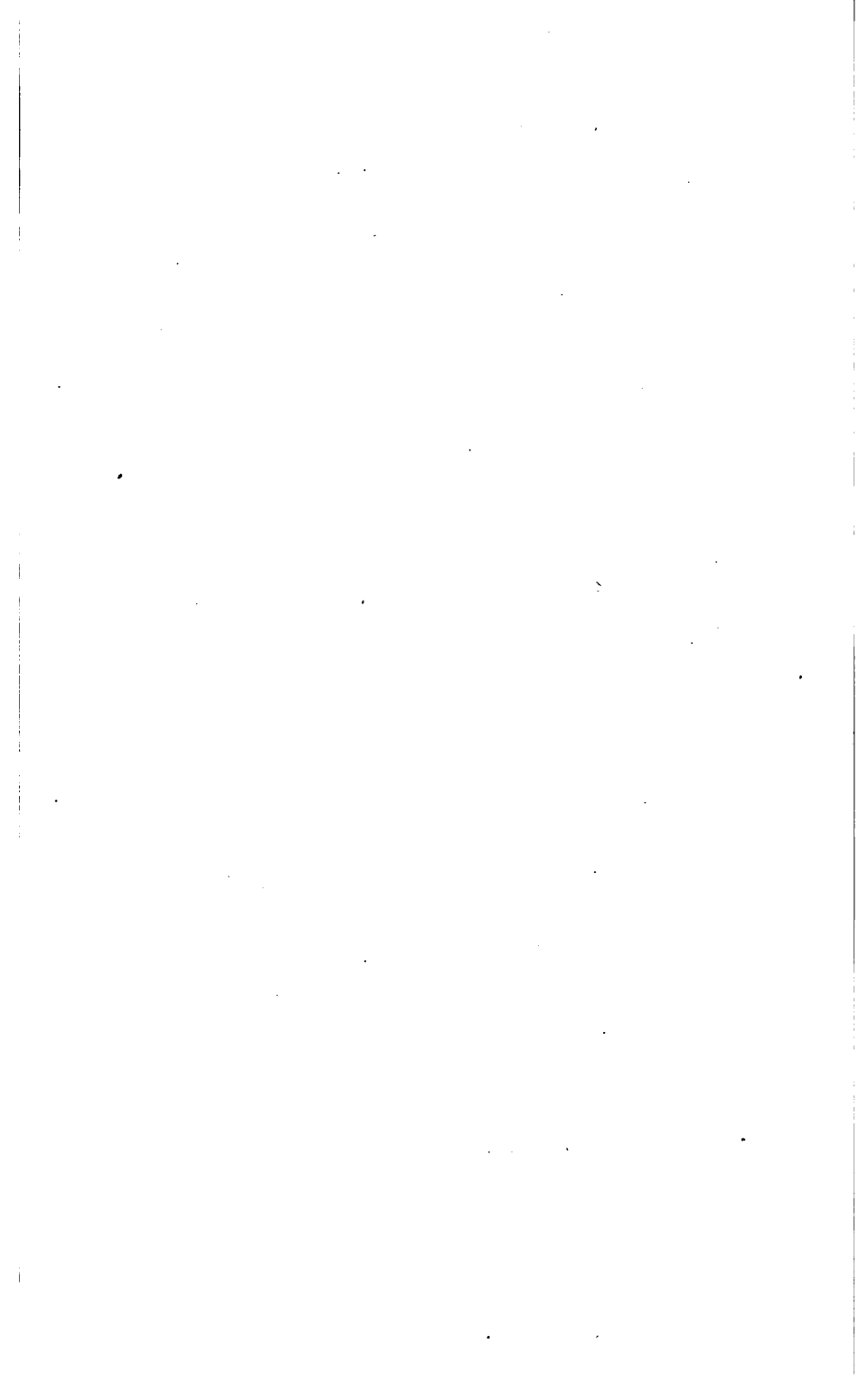
dopo sei anni, oh giubilo, t' ho alfin nelle mie terre,[1]
sto in pace, e mando al diavolo Lamachi, affari e guerre.
Fallo, Fallo, quant' è meglio ristoro
trovare una vezzosa boscaiola,
serva di Strimodoro,[2]
che in una balza aride legna invola,
prenderla a mezzo il seno, sul terreno
gittarla, e far con lei giocondo ballo!
Oh Fallo, Fallo,
bevi con noi, ché del notturno vino
ebbro ancor, sul mattino
di pace gusterai colmo un catino,
e penderà lo scudo sul camino.

Questa era una cerimonia di famiglia. Con ben altra pompa dovevano essere celebrate le reali falloforie, che Aristotele vedeva ancora ai suoi giorni.

A noi ne rimane una abbreviata ma pur vivace immagine in due caratteristiche figurazioni vascolari. Sopra due specie di macchine, rappresentanti con ingegnosa stilizzazione il segno della fecondità, e portate a spalle rispettivamente da sette e da sei uomini, vediamo qui un sileno, lí un altro dèmone panciuto. Sulla groppa del primo sta a cavalcioni un uomo, con in pugno il corno dell'abbondanza. Sono veri e proprî carri carnascialeschi.

Oltre che per le strade, le falloforie si celebravano anche nei teatri. O, almeno, questi erano la mèta delle processioni falloforiche. Il periegeta Semo cosí descrive la cerimonia celebrata dai fallofori e dagli itifalli, due facce,

[1] Questo luogo ci dà la cronologia precisa della commedia: sei anni dopo scoppiata la guerra del Peloponneso (431).

[2] Non sappiamo chi fosse questo Strimodoro, né, quindi, se si nasconda alcuna malizia nell'aver pensato proprio alla fantesca di lui.

Falloforie.

evidentemente, della medesima medaglia: «Gli itifalli si inghirlandano, si cuoprono il viso con maschere da ebbri, infilano guanti ricamati, indossano un chitone a righe bianche, e cingono una veste tarentina che scende sino alle calcagna. S'avanzano silenziosi fino all'ingresso, e, giunti in mezzo all'orchestra, si volgono verso gli spettatori, e dicono:

Largo al Nume, scostatevi!
Ch'egli vuole, da un pezzo
tutto eccitato, e in fregola,
a voi venire in mezzo!

I fallofori poi non adoperano maschera, ma una visiera di sermollino e d'acanto, sulla quale pongono una fitta corona d'ellera e di viole. Cingono una lunga veste, entrano, alcuni dalla *párodos,* altri dalla porta di mezzo, e, movendo a passo di danza, dicono:

Gittando in ritmo schietto l'agil cantico,
per te questa canzone orniam, Dïòniso,
intatta, nuova, che d'antica musica
non s'abbella; ma un inno originale
intoneremo.

E poi, correndo qua e là, beffano chi gli càpita.» (Kaibel, *Fragmenta Comicorum,* 74).

Parti costitutive di queste falloforie erano dunque:

1.° Un ingresso a passo ritmico.

2.° Un invito agli spettatori, che facciano largo al Nume.

3.° Inno al Nume.

4.° Beffe agli spettatori.

Gli elementi medesimi, come si vede, che abbiamo trovati nella falloforia degli *Acarnesi:* salvo che in questa commedia l'improvviso ar-

rivo degli Acarnesi impedisce che si sviluppi l'ultima parte: le beffe agli spettatori.

Se ora guardiamo alle commedie di Aristofane, vediamo che esse sono quasi tutte divise alla metà da una specie di lungo intermezzo, detto *parabasi;* nel quale i coreuti, frangendo l'illusione comica, uscendo dalla cornice della commedia, si volgevano agli spettatori, e parlavano, non piú come personaggi della commedia, bensí come coreuti indipendenti. Or questa parabasi, nella sua forma integra, che, a mano a mano, con lo svolgersi della commedia verso nuove forme, si va lentamente alterando, presentava le seguenti parti obbligate:

1.° Breve introduzione in anapesti — cioè in ritmo di marcia.

2.° Lungo discorso agli spettatori, quasi sempre in nome del poeta.

3.° Inni a qualche divinità.

4.° Beffe rivolte agli spettatori.

Qui pure, anche una volta, svolti artisticamente, i medesimi elementi che costituivano le cerimonie falloforiche.

Difficilmente potrebbero sussistere dubbî. La parabasi è, nella commedia, l'equivalente della pàrodos nella tragedia. È la primitiva cerimonia falloforica, che via via, con processo analogo a quello esaminato nella tragedia, agglomera intorno a sé gli elementi drammatici, rimanendo nel centro di essi, come nòcciolo, segno e sigillo della origine falloforica.

★

Ma donde derivano gli elementi drammatici? Derivano da un tipo caratteristico di commedia popolare, che sin dai tempi piú antichi fiorí sul suolo di Grecia, e le cui origini si perdono fra il buio di un'antichità assai piú remota.[1]

E testimonianze antiche, e ravvicinamenti e, innanzi tutto, un gran numero di rappresentazioni ceramiche,[2] ci permettono di formarci una idea abbastanza precisa di questa commediola.

Gli attori erano girovaghi. Andavano qua e là per le borgate e le città, costruivano un minuscolo palcoscenico, chiuso in fondo da una scena rudimentale, e comunicante sul davanti col terreno, mediante una scaletta. Gli attori si nascondevano e si abbigliavano di dietro. E, cominciata l'azione, alcuni, quelli che si supponeva risiedessero nel luogo della scena, entravano dal fondo: altri, che si figurava giungessero da lontano, compievano un piccolo giro, e salivano per la scaletta.

Questi attori erano maschere: e avevano un costume obbligatorio. Pantaloni attillati, stretti in fondo da lacciuoli, giungono sino ai piedi,

[1] Su questa commedia vedi il mio scritto: *Elementi ed origini della Commedia di Aristofane* (*Studî italiani di filologia classica*, vol. XIII, pagg. 83 e seg.).

[2] Le ho raccolte quasi tutte nel mio scritto: *La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia,* nel volume: *Nel Regno di Diòniso* — Zanichelli, 1918.

ora ignudi, ora calzati in sandali di varia foggia. Un camiciotto largo, serrato alla vita da una cintola, con un'ampia rimboccatura, scende poco oltre il principio delle cosce. Il cappello, quando lo portano, è un cappuccio. Insomma, i veri ed autentici predecessori del nostro Pulcinella.

E quali tipi si incarnavano in questi pulcinelli? — Gli eterni tipi di tutti i teatri popolari. Ladruncoli, servi furbi, servi citrulli, medici ciarlatani, gabbamondi d'ogni genere, vecchi arzilli, vecchi barbogi, giovanotti allegri, donnine scaltre, fanfaroni, ed altri di questo genere. E conformi ai personaggi, i dialoghi e le azioni: scatologia, vinolenza, bulimie, furti, fuggi fuggi, salti e ballonzoli, contraffazioni e imitazioni di voci e lingue fantastiche, scalciamenti agli usci, sbarbificazioni cruente, stupidaggini e scorbacchiamenti, uscite pompose e fanfaronesche, spampanate, tirate buffamente tragiche, iperboli mastodontiche, filastrocche inconcludenti, e giuochi di parole e bizzarrie verbali. E poi, bastonate bastonate bastonate, che erano come il motivo principale e dominante. Insomma, quei poveri girovaghi svolgevano su per giú il repertorio medesimo che svolgono tuttora, o almeno svolgevano sino ad una ventina d'anni fa, specie nei paeselli dell'Italia meridionale, le infime compagnie pulcinellesche.

Se non che, i pulcinelli greci non si limitavano alle farse mimiche; ma svolgevano anche soggetti mitici, con una predilezione che riesce già evidente dalla semplice preponderanza che hanno i soggetti mitici fra le rappresentazioni ceramiche. Giove ed Ermete, Ercole ed Apollo, Elena ed Ulisse, Priamo e Neottolemo, Chirone ed

Antigone, Diòniso ed Alcesti, ci appaiono a volta a volta tra gli attori pulcinelleschi, coinvolti nelle avventure ascritte ad essi dalla tradizione mitica o in altre inventate dalla irriverente fantasia di quei primitivi commediografi. Il Pulcinella dell'antichità non si contentò, come i suoi recenti fratelli, della terra: volle levarsi fino alle sedi bronzee d'Olimpo.

L'analisi dell'opera di Aristofane e dei frammenti degli altri commediografi ci mostra dunque sicuramente che la commedia attica risulta composta dalla fusione dei canti falloforici con la commediola popolare.

Or dove e come avvenne tale fusione? Io su per giú immaginerei che tale ne sia stato il modo. In occasione delle feste dionisiache, come nelle grandi città si celebravano le fastose cerimonie ditirambiche, cosí per i villaggi si celebravano le piú modeste falloforie. Nelle medesime solennità dovevano capitare in questi villaggi compagnie di attori girovaghi, che rappresentavano le loro farsette. Queste e quelle erano di carattere burlesco; e tale somiglianza poté suggerire e agevolare la fusione. Ben presto poeti d'arte videro in quelle composizioni ibride e rozze, ma fresche, libere, vivaci, una preziosa materia da plasmare coi modi dell'arte.

Del resto è inutile strizzar troppo le magre notizie degli antichi per derivarne immagini o ricostruzioni, necessariamente ipotetiche, dei

primi prodotti di tale fusione. Piuttosto dobbiamo osservare che in Atene, le prime elaborazioni artistiche di cui ci rimangono esempî, cioè le commedie di Aristofane, e i frammenti di Cratino, Eupoli, Cratete, Ferecrate, non attingono direttamente all'elemento drammatico popolaresco; bensí ne colgono, almeno in parte, elaborazioni già fini ed artistiche, nell'opera del siciliano Epicarmo (fiorisce intorno al 486 a. C.). Sicché ci conviene aprire qui una parentesi, e tracciare, sia pure fuggevolmente, l'immagine di questo grande poeta nostro, che dovrebbe essere un po' piú noto ed onorato in Italia, perché egli è il vero padre della commedia artistica. [1]

[1] Paternità riconosciuta esplicitamente dalla erudizione antica. *Anonimo, de comoedia:* οὗτος πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας.

II

EPICARMO

Dell'opera di Epicarmo rimangono circa duecentocinquanta brevi frammenti. Ma anche queste briciole, come bastano da un lato a mostrarci la grande genialità dell'artista, cosí, dall'altro, ci provano l'influsso che egli esercitò sui grandi commediografi di Atene.

Molti, invero, dei tratti che determinano la fisonomia della commedia attica, si ravvisano già nell'opera del poeta di Sicilia.

Intanto con lui la commedia aveva già assunto il triplice ufficio a cui la vediamo piegata nella commedia attica. — È specchio della vita; e in ciò risiede un carattere precipuo della commedia epicarmea, illanguidito poi nel grande impeto della commedia politica di Atene. — Esercita anche la critica politica,[1] e la critica artistica e morale. Ed anche Epicarmo, come i comici ateniesi, rivolge le sue frecce specialmente contro i filosofi e le loro sotti-

[1] Interamente politica dové essere la commedia chiamata: *Il Salsicciotto* [ὀρουά]. Esichio dice: *ὀρουά· χορδή, καὶ σύντριμμα πολιτικόν, εἰς ὃ 'Επιχάρμου δρᾶμα.* — Il Kaibel pone tanto di interrogativo al *σύντριμμα πολιτικόν* —; ma io non vedo le ragioni del dubbio. Esichio dice che il vocabolo *ὀρουά* vuol dire salsicciotto, ed anche intruglio politico: e che in questo senso la adoperò Epicarmo nella commedia intitolata appunto il *Salsicciotto*. — Basta ricordare i versi 213 e seg. dei *Cavalieri* d'Aristofane, dove abbiamo la medesima immagine.

gliezze dialettiche, nocive alla verità, e, per riflesso, al vivere civile. Né si limita alla satira generica, bensí discende alle beffe personali, che nella commedia attica dovevano poi infierire sino a provocare proibizioni legali. Ecco, nei pochi frammenti superstiti, tre vittime. Un tale Teagene; il nasutissimo Opunzio, detto il corvo guercio, e beffeggiato poi da Aristofane (*Uccelli*, 1294) e da Eupoli (nei *Tassiarchi*); e un certo Diòniso, barbiere e di nonno barbiere. Per designare quest'ultimo, Epicarmo aveva foggiato un lungo vocabolo, nelle cui prime sillabe si sentiva il nome del Dio, nelle ultime la professione dell'avolo. — Infine, Epicarmo scrisse anche commedie mitiche. E in gran copia: ché in una quarantina di titoli rimastici, troviamo: *Busiride, Le Nozze d'Ebe, Ercole alla conquista del cingolo, Ercole da Folo, Il Ciclope, Efesto, Ulisse disertore, Ulisse naufrago, Pirra e Prometeo, Le Sirene, La Sfinge, I Troiani.*

Anche simili a quelli che frequentavano le scene attiche sono i tipi che intravediamo nei frammenti epicarmei. Simili, dico, non della somiglianza generica derivante dalla comune origine popolaresca, bensí di quella piú precisa e piú segnata, che deriva dalla vera e propria elaborazione artistica. Ecco le indovine ciurmatrici, che mettono in mezzo le donnette credenzone, esigendo, quale cinque piccioli, quale mezza libbra, e quale una libbra d'argento (framm. 9). Ecco i cuochi con le loro infinite filastrocche di cibarie, che poi nella commedia attica assumeranno proporzioni mastodontiche (framm. 45, 159, 164). Ecco il mangione, tanto caro alle scene attiche. In Epicarmo lo troviamo camuffato da

Farsa mitica. Ercole vuole rapire ad Apollo l'arco. Il dio s'è rifugiato su un trabiccolo, e l'eroe cerca di allettarlo presentandogli un vassoio di leccornie. Mentre il dio si volge a guardarlo, Iolao, scudiere dell'eroe, sta per spiccare un salto, e torgli di sorpresa l'oggetto del contrasto.

Ercole — un progenitore dunque di quello che appare nelle *Rane* di Aristofane.

Frammento 21.

Tu lo vedessi quando mangia! C'è
da scoppiar dalle risa! Il gorgozzúle
brontola dentro, la mascella strepita,
stride il canino, ed il molare scricchiola,
le nari friggono, e le orecchie s'agitano.

La figura del sicofante parrebbe d'impronta prettamente attica. Eppure, sicofante, e di puro stampo ateniese, [1] dové essere quello che nell'*Ulisse disertore* di Epicarmo si intravede attraverso i lagni d'una sua vittima.

Frammento 100.

....per gli Eleusini
custodivo, e, ahimè, lo persi, un porcello dei vicini:
non lo feci apposta! Quello giurò invece per gli Dei
che lo avevo consegnato al consesso degli Achei.

In qualche caso, possiamo cogliere derivazioni anche piú dirette. Si leggano le due seguenti apologie di parassiti, la prima di Epicarmo, l'altra di Eupoli, il grande rivale di Aristofane. E si dica se il tòno — quel tòno che fa la musica — non è in entrambi il medesimo.

EPICARMO (*frammento 35*).

Pranzo da chi mi vuole, sol che m'inviti; e da
chi non mi vuol: d'invito non c'è necessità.
E lí, son tutto spirito, fo' slogar le mascelle
per le risa: chi il pranzo pagò, levo alle stelle;
e ove osi contraddirlo qualcuno in checchessia,
mi vien la mosca al naso, e gli fo' villania.
Poi vo' via, rimpinzato di vivande e di vino;
ma non l'ho mica, un bimbo che mi schiari il cammino!

[1] Vedi *Cavalieri*, v. 237 ecc., e adesso i nuovi frammenti dei *Demi* di Eupoli, tradotti nel mio volume *Nel regno di Diòniso* (Bologna, Zanichelli), pag. 150.

Solo soletto, incespico nel buio, e m'arrabatto;
e se, per mala sorte, nella ronda m'imbatto,
l'ho per fortuna somma, rendo grazie ai Celesti,
se me la cavo solo con aver gli occhi pesti.
Quando, cosí malconcio, torno a casa, un giaciglio
per dormir, non lo trovo! E già, non me ne piglio,
sin che i fumi del pretto — m'annebbian l'intelletto.

EUPOLI (*frammento 159*).

CORIFEO.

Ora descrivervi i costumi — vogliam dei parassiti:
state a sentire se non siamo — proprio uomini compiti.
Prima di tutto, un ragazzetto — ci vien dietro per via,
per la gran parte roba d'altri — ma per un punto mia.

Mostra il diritto e il rovescio dell'unico
e liso mantello.

Ho questi due vaghi mantelli — che qui vedete: meco
or prendo questo, ora quell'altro — ed in piazza mi reco.
Giunto che sono in piazza, come — vedo qualche uomo ricco
ma senza punto sale in zucca — súbito me gli appicco.
E non appena quel riccaccio — apre bocca, lo lodo,
resto percosso di stupore, — vo' di giuggiole in brodo.
Chi qua chi là moviamo, quando — l'ora del pranzo scocca,
verso l'altrui pagnotta. E allora — sfoggiare a piena bocca
il parassita deve arguzie — di garbo, presto e lesto:
se no lo mettono alla porta. — Quella birba d'Acèstore
c'incappò. Disse una burletta — scipita e piazzaiola;
ed il servo con una gogna — gli attanagliò la gola.

Ed anche piú che non Eupoli, sembra attingesse da lui Aristofane.

In una commedia di Epicarmo, un pover'uomo assassinato dai debiti ricorreva ad un filosofo per consiglio. E il filosofo gli spiegava la sottile dottrina eraclitèa del perenne tramutar di tutte le cose.

Frammento 170.

E cosí gli uomini: crescono questi, quelli van distrutti:
in perenne mutamento, in ogni attimo, son tutti.

Farsa mitica. Ulisse e Diomede uccidono Dolone.

Cambia ognuno, un solo istante non rimane tal'e quale.
Ecco! È fatto già diverso! Questa è legge naturale.
E cosí, tu ed io, non èramo ieri ciò che siamo adesso:
e diversi, nel futuro, diverremo al modo istesso.

E il neofita non udiva a sordo. A un antico creditore che esigeva il pagamento rispondeva che quando aveva ricevuto i quattrini egli era un altro. E con analogo ragionamento licenziava a bastonate un amico invitato a pranzo il giorno prima.

Ora questo è appunto, come si vede, un precursore del Socrate aristofanesco: e questa la trama delle *Nuvole*. E frequenti sono in tutto il teatro epicarmeo le parodie di sottigliezze filosofiche. Tanto, che all'Epicarmo comico la tradizione ha addoppiato un Epicarmo filosofo. E qualcuno dei suoi brani filosofici sembrerebbe infatti serio; ma bisognerebbe vederlo inquadrato nel contesto. A me pare, cosí in genere, che debbano giudicarsi alla medesima stregua che le sottili disquisizioni del Socrate aristofanesco. Sentite questo.

Frammento 149.

A.

Che cosa è questo?

B.

È troppo chiaro! Un tripode.

A.

E come va che ha quattro piedi? Tripode
non sarà, dico io: sarà quadrupede!

B.

Piedi ne ha quattro, e pur si chiama tripode.

A.

Questo è proprio l'oracolo d'Edípo!

Ohé se scendiamo ai piú minuti intrecci della trama, ecco in Epicarmo una quantità di atteggiamenti in tutto simili a quelli che dànno sapore e carattere alla commedia attica.

Ecco gli *eikásmata*, le comparazioni burlesche, tanto care ad Aristofane e ai suoi emuli ateniesi. — Teagene ha i fianchi come una sogliola, il di dietro come una razza, la testa come un cervo, l'addome come uno scorpione (framm. 90). Del resto, queste comparazioni burlesche in Sicilia dovevano starci di casa, se ancora le troviamo vive e verdi, nelle dispute scherzose impegnate fra popolani nelle bettole.

Ed ecco le bizzarre personificazioni:

Frammento 1.

Gira attorno un ceffone
veloce al par d'un turbine.

E gli artificiosi incatenamenti:

Frammento 148.

A.

Al sacrificio tien dietro il banchetto:
al banchetto la sbornia....

B.

Ah questa è proprio
divertente!

A.

Alla sbornia il corbellarsi;
al corbellarsi, gl'insulti; agli insulti
il processo; al processo la sentenza;
alla sentenza, multe, ceppi e gogna.

E le domande burlescamente esemplificatrici.

Frammento 110.

T'ha mai nessuno fatto invito a cena
di mala voglia? Ci sei stato mai
di buona voglia? [1])

1) Vedi Aristofane, *Rane*, 62.

E l' irrigidirsi delle risposte di un personaggio in una forma unica per ciascuna domanda:

A.

Chi è la mamma tua?

B.

La dispensiera.

A.

E il babbo, chi?

B.

La dispensiera.

A.

E chi

il tuo fratello?

B.

Chi? La dispensiera.

Quest'ultimo atteggiamento fu riprodotto pari pari, da Aristofane, nella *Pace* (v. 203 e seg.).

ERMETE.

Come ti chiami? Stai zitto?

TRIGEO.

Infamissimo.

ERMETE.

La razza tua, qual'e? Parla!

TRIGEO.

Infamissimo.

ERMETE.

Chi tuo padre?

TRIGEO.

Infamissimo.

E perfino il gioco di parole che troviamo nelle *Rane*, (galèn oró) — dove per l'amputazione d'una

lettera un personaggio invece di dire: vedo il sereno, riesce a dire: vedo la gatta — aveva il suo modello in Epicarmo. Eranos in greco voleva dire banchetto, gèranos gru. E *ge* era una particella asseverativa che si poteva introdurre un po' in qualsiasi contesto. Ora un personaggio diceva che Pelope aveva offerto a Giove, affé, un banchetto (g' èranos): e l'altro intendeva gli avesse offerto una gru; e osservava che la carne non era delle piú squisite.

Ed ecco altri atteggiamenti che, pur non suscettibili di speciale qualifica, ricorderanno ai conoscitori del teatro attico questo o quel brano o frammento aristofanesco, cratinèo, eupolideo.

Frammento 6.

Amico, io sono il fratel tuo maggiore,
non farmi oltraggio!

Frammento 7.

Che sí, che questo è legato a dovere.

E se scendiamo a piú minuti particolari, anche persistono le analogie. Notevole già in Epicarmo, l'abbondanza di lunghe enumerazioni, evocatrici, agli occhi degli spettatori, di pittoresche sequele d'immagini, che dovevano poi nella commedia attica raggiungere proporzioni infinite. Ne abbiamo di pesci (specie ne *La terra e il mare*), in quantità inverisimile. E poi, d'erbe e di legumi (159-161), d'uccelli (45), di oggetti d'ogni sorta.

79.

Cétere, carri, tavole di bronzo,
vasi, caldaie, bacinelle, tripodi,
spiedi e crateri.

E all'orecchio d'un intenditore non passa inavvertita la predilezione per certe leccornie, come

l'origano (17), o le lenticchie (25). E se fissiamo addirittura le minuzie, i fili della orditura stilistica, ecco già in Epicarmo le abusive e burlesche gradazioni di aggettivi:

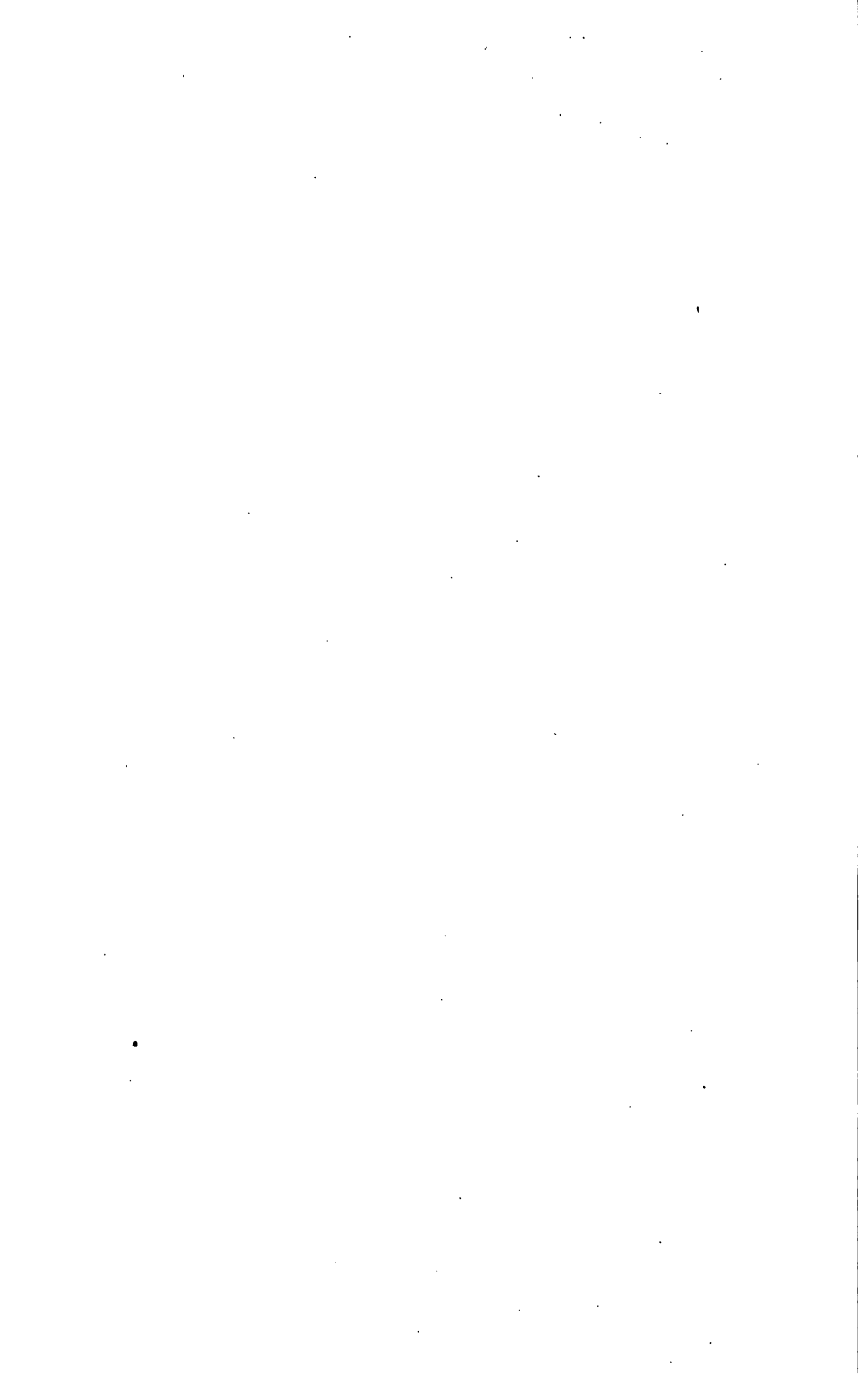
Frammento 5.

Piú stesso degli stessi; [1])

e i diminutivi buffi: Priamillídrion, cioè Priamuccetto; e il corpo d'un cavolo (μὰ τὴν κράμβην), che ci colpisce tra i frammenti d'Eupoli, e che pare divenisse proverbiale in Atene, era attinto anch'esso direttamente al vecchio Epicarmo.

Del contenuto delle parodie mitiche di Epicarmo non sappiamo nulla. Ma è assai probabile che i suoi Ercoli, i suoi Ermeti, i suoi Giovi, offrissero il modello a quelli che troviamo in Aristofane: alle scene di Ercole, Iride e Posidone negli *Uccelli*, di Diòniso nelle *Rane*, di Ermete nella *Pace*.

Venendo da ultimo alla forma, vediamo che Epicarmo adopera trimetri giambici (ritmicamente corrispondenti ai nostri endecasillabi) e tetrametri trocaici (ottonari doppî). Secondo un'antica notizia, scrisse due commedie in tetrametri anapestici. Manca, poiché manca il coro, la grande varietà ritmica, che, dispiegandosi nelle parti corali della commedia attica, la illumina di cosí viva policromia. Ma nel tessuto drammatico, la commedia d'Epicarmo precede anche riguardo ai ritmi, e sembra porgere il modello alla commedia attica.

[1]) αὐτότερος αὐτῶν.

III

ARISTOFANE

La commedia attica, come abbiam visto, nasce dalla fusione delle falloforie con la commedia popolare.

I canti falloforici sono il tramite per cui s'insinua l'elemento lirico che dalla originaria esaltazione dionisiaca si moltiplica e varia in sfumature infinite.

Maggiore importanza, e trascendente l'àmbito della commedia, ha l'elemento popolaresco. E infatti, con la introduzione della farsetta popolare nella falloforia, che a mano a mano, attraverso sempre piú squisite elaborazioni artistiche, viene assunta, a fianco della solenne tragedia, nei grandi teatri d'Atene, si compieva, senza scalpore, anzi alla chetichella, una profonda rivoluzione nella grande arte greca.

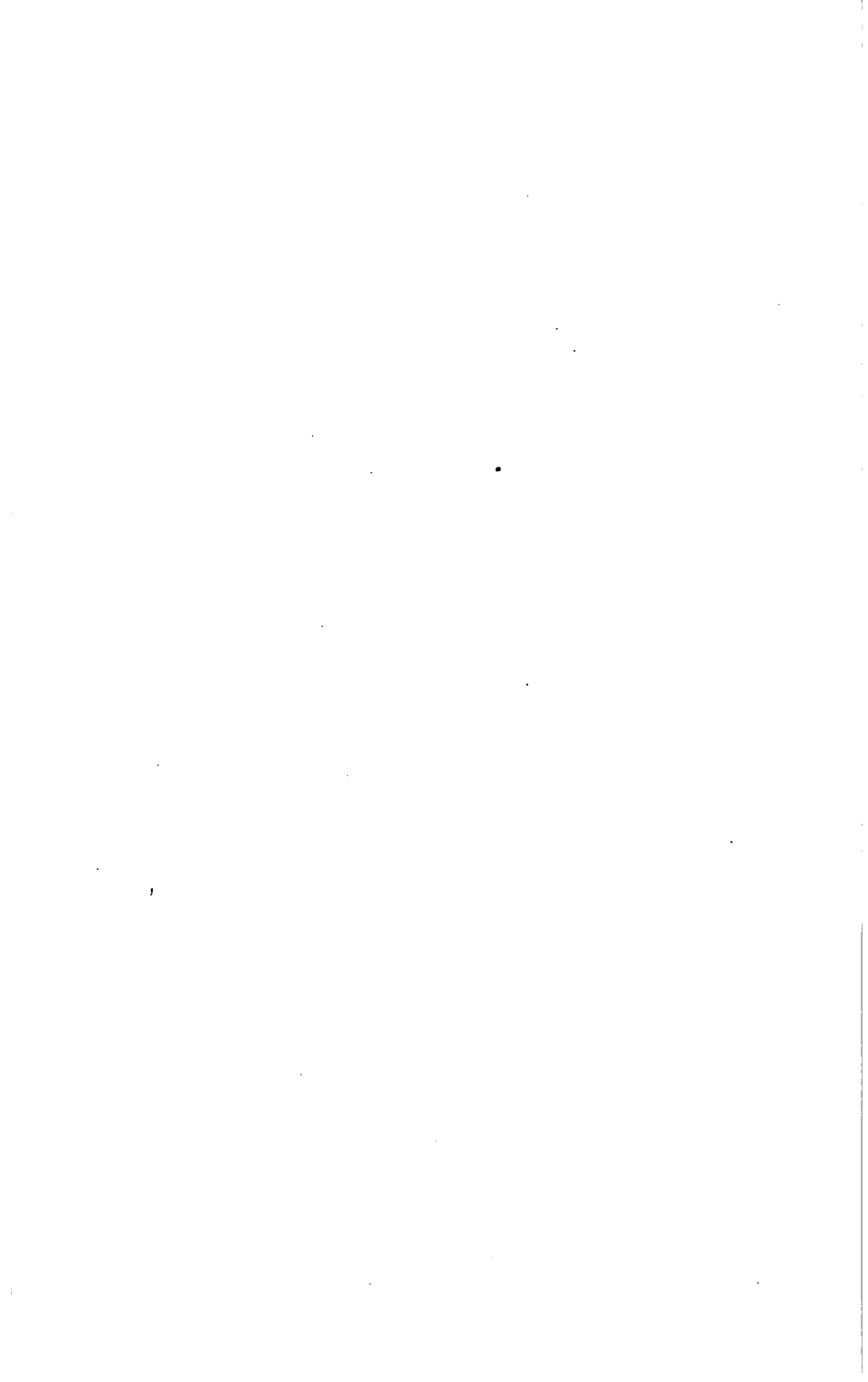
Finora la poesia greca, salvo minori vene didascaliche, gnomiche, satiriche, non s'era distolta quasi mai dal passato, aveva fissato e riprodotto il mito. Adesso, finalmente, rivolgeva gli occhi alla vita moderna, e incominciava a riprodurla. Euripide, veramente, aveva già fatto qualche cosa di simile: aveva introdotto, nei vecchi gusci degli eroi mitici, una polpa psicologica moderna. Ma abbiamo visto come i prodotti di questo processo riuscissero, e non potevano non riuscire, ibridi e meno organici. Invece, introdotti sulle scene

personaggi moderni, la inquadratura della osservazione psicologica poteva riuscire perfetta. L'arte diveniva oramai la diretta riproduttrice della vita.

Questi due elementi, il lirico che ascende a qualsiasi sublimità, il popolaresco che, ora declina, riproducendo la vita reale, sino all'ultima buffonaggine, ora sogna con le cantilene e le fole popolari; questi due elementi, divenuti presto obbligati quando la commedia assume carattere di cerimonia ufficiale, determinarono la tempera speciale della commedia attica.

E bisogna aggiungerne un terzo, anch'esso importantissimo: la parodia tragica. Mentre la commedia tentava i primi passi, la tragedia incedeva solenne sulle scene gloriose. E la commedia bambina, come già aveva imitato la sorella siciliana, cosí imitò, trasformandolo secondo la propria indole burlesca, l'incesso di quella regina.

Dal carattere obbligato di questi tre elementi dipende la simiglianza che intercede, palese a prima vista, tra i frammenti di tutti quanti i poeti comici. E poiché questi, come tutti gli altri artisti di Grecia, erano poi fedeli conservatori delle forme e degli spiriti tradizionali, le somiglianze si estendono anche a minuti particolari. Sicché, per un certo lato, o, meglio, fino a un certo punto, per tessere la storia della commedia attica antica converrebbe tracciarne, desumendola indirettamente dai frammenti e dalle testimonianze, una configurazione generale, per poi ritagliare sopra questa la figura di Aristofane. Ma perché d'altra parte nell'opera di Aristofane troviamo tutti gli elementi comuni, e i limiti del mio

Parodia tragica.

lavoro non mi permettono divagazioni comparative, nell'opera di questo grande corifeo studierò insieme gli elementi che egli ebbe comuni cogli altri commediografi, e quelli che distinguono la sua vera persona ed il suo genio immortale.

★

Abbiamo visto che la parabasi, riproduzione artistica della originaria falloforia, è il nucleo che congloba d'intorno a sé le altre parti della commedia. Come dovremo figurarci tale processo?

Nelle commedie di Aristofane, e massime nelle prime, che rispecchiano piú fedelmente le forme antiche, e serbano piú evidenti le tracce degli sviluppi primitivi, accanto alla parabasi principale ne troviamo una seconda e una terza, prive del macròn, e piú o meno ridotte. E anche gli altri brani, a cominciare dalla pàrodos, si svelano facilmente repliche piú o meno ridotte della parabasi. Tra questi canti corali si stendono gli episodî drammatici. Onde emerge chiara una linea di sviluppo analoga a quella esaminata nella tragedia, e che dicemmo di gemmazione (pag. 25). La commedia originaria si apriva con un canto corale, che accompagnava il primo ingresso dei coreuti nell'orchestra, e a cui seguiva una scenetta comica. Via via si aggiunsero poi un secondo canto corale, un'altra scenetta comica, e cosí di seguito. Quando poi la parte drammatica, sull'esempio di Epicarmo, imprese a svolgere una

vera azione, con un principio e una fine, quando divenne un organismo, queste singole parti corali, in origine uguali l'una all'altra, si modificarono in guisa da inquadrarsi meglio nel punto speciale dell'organismo in cui si trovavano. E, precisamente, la prima serviva ad aprire l'azione, accompagnando col suo ritmo l'ingresso dei coreuti (pàrodos): l'ultima ad accompagnare la loro uscita (èxodos). La parte centrale restò integra, nòcciolo e sigillo della origine falloforica.

Su questa impalcatura obbligatoria, nelle commedie di Aristofane, e massime nelle piú antiche, troviamo distribuito con costanza quasi assoluta il contenuto seguente:

1.ª parte
- *A.* Prologo — esposizione degli antefatti.
- *B.* Favola — quasi sempre un disegno del protagonista.
  - *a*) Lotte e discussioni del protagonista.
  - *b*) Suo trionfo mediante un discorso.

C. Parabasi.

2.ª parte
- *D.* Sacrificio. Banchetto per festeggiare la vittoria. Arrivo d'una sfilata di seccatori e scrocconi cacciati via a bastonate — o altra scenetta d'indole farsesca.
- *E.* Catastrofe.

Gli elementi di questo schema si sbrogliano facilmente. La seconda parte è una pura e semplice derivazione della commedia di piazza. La prima è il tentativo di comporre una vera e propria azione comica. Non sapremmo dire, tranne in un caso (cfr. pag. 271), quanto influisse qui il modello di Epicarmo. Evidente e certo è l'influsso della tragedia. Il contrasto ci porta anzi piú precisamente nella sfera della tragedia sofoclea. Il prologo alla euripidea.

Lo schema completo, poi, è viziato da un difetto originario. Infatti, compiendosi la vera azione nella prima parte, la seconda doveva necessariamente riuscire superflua ed antidrammatica. Il commediografo poteva, tutto al piú, mascherarne il carattere di appiccicatura, stringendola alla prima con qualche legame ideologico. Ma la felicità di tale compromesso dipendeva dai temi scelti; alcuni dei quali si prestavano all'accomodamento, altri erano refrattarî. Da ciò deriva il fatto che Aristofane, ligio, come tutti gli artisti greci, ai dati tradizionali, mentre in ogni altro elemento della commedia affina e perfeziona di continuo, mostra per questo lato una oscillazione ed una incertezza che hanno spesso indotto a giudizî severi ed arbitrarî. Comunque sia di ciò, per quanto Aristofane proclami un po' dappertutto che la sua commedia è ben differente da tante altre senza capo né coda, e per quanto realmente sia visibile qua e là il tentativo di condurre con maggiore abilità alcuni particolari scenici, [1] è assai chiaro che il poeta non vide neppure chiaramente, né si applicò con passione a risolvere questo problema. E in conclusione, da questo lato si può dire sicuramente che egli rimane ancora all'abbiccí dell'arte.

Se ora passiamo ad esaminare il tessuto di comicità onde sono riempiuti questi schemi, rileviamo facilmente una quantità di espedienti comici che a prima vista si dimostrano ereditati dalla commedia popolaresca.

Ecco, per cominciare dai piú bassi e tri-

[1] Cfr. il mio lavoro *Elementi ed origine della commedia d'Aristofane*, pagg. 149 e seg.

viali, la gara che Strepsiade si accinge ad impegnare con le nuvole (v. 293), e quella che Diòniso effettivamente impegna con le rane (v. 237). O, nelle *Vespe,* Filocleone, che per non abbandonare la seduta neanche un minuto, si fa recare da un servo la spregiata creta, e la adopera con lungo compiacimento (1030). O, nelle *Ecclesiazuse,* il marito babbeo, che esce incalzato da un bisogno, e lo soddisfa dinanzi al pubblico, commentandone gli episodî con una tirata quasi tragica.

Appena c'è da batter le mascelle, tutti, piú o meno, i personaggi aristofaneschi accorrono pronti. Ricordiamo qualche luogo in cui il mezzuccio è rialzato da umoristica iperbole. Negli *Acarnesi,* Diceopoli, vedendo, dopo la lunga separazione imposta dalla guerra, un'anguilla della palude Copaide, la saluta quasi donna carissima, con una patetica apostrofe. Ermete, nella *Pace,* per un pezzo di carne, tradisce la consegna avuta da Giove. L'Eracle degli *Uccelli,* per un pranzetto, vende, novello Esaú, la sovranità di Giove, che egli avrebbe dovuto ereditare.

Né il vino seduceva meno dei cibi. Il servo dei *Cavalieri* ne trinca a tutto spiano. Filocleone esce dal banchetto ubriaco fradicio. Una donna che celebra i misteri di Demetra e Persefone ha camuffata una fiasca con vestitucci da bimba, per poterla condurre seco nel tempio delle Dee *(Tesmoforiazuse).*

Come spunta una gonnella, la salacia prorompe da ogni lato. Filocleone rapisce dal banchetto una ballerina, e la trascina con sé, ghermito a lei senza volersene staccare. Pomona, nella *Pace,* discesa appena dal cielo, diviene mèta ai tentativi del servo, oggetto di concu-

Farsa mitica. Cassandra, assalita da Aiace Oileo, si difende validamente, e riduce a mal partito l'aggressore.

piscenza di tutti gli spettatori. Iride, negli *Uccelli,* per quanto dea, deve schermirsi dall'arzillo vecchietto Peitetero. E non parliamo neppure della *Lisistrata,* intessuta da cima a fondo sul tema della concupiscenza erotica.

Assai notevole è poi che spesso i personaggi sono colti da sonnolenza, e si appisolano o s'addormentano dinanzi al pubblico. Al principio delle *Vespe,* Sosia e il suo compagno non riescono a tener gli occhi aperti; ed egli e il collega finiscono coll'addormentarsi. E nelle *Tesmoforiazuse,* lo Scita si addormenta una prima e una seconda volta.

Dunque, scatologia, ingordigia, ubriachezza, salacia, sonnolenza: abbiamo qui tutta una serie di lazzi che hanno radice in fenomeni volgari o addirittura ributtanti della vita fisica. Sono essi, nella commedia di Aristofane, i residui della piú antica e grossolana comicità, eredità del satiro, dello scimmione, che primamente avrà sollazzato la gente con le sue smorfie animalesche.

E appena un gradino piú alto saranno da collocare certi altri lazzi che non sembrano piú le espressioni animalesche dello scimmione, bensí le sue goffe imitazioni di azioni umane.

Certe professioni specialmente davano all'occhio. Quella, per esempio, del barbiere. Tutta la tradizione comica popolaresca rigurgita di barbitonsori chiacchieroni, di rasoi mostruosi, di sbarbificazioni cruente. E nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane troviamo la sbarbificazione che Euripide compie sulla persona del genero Mnesiloco, tanto dolorosa e martoriante, che la povera vittima fugge con una gota rasa e una no.

Ecco poi uno sciupío di travestimenti. Negli

Acarnesi, Clistene e Stratone si presentano camuffati da eunuchi, le figlie del Megarese da porcellini: nelle *Rane,* Diòniso da Ercole: nelle *Ecclesiazuse,* tutte le donne da uomini. E spesso il loro travestimento avveniva sotto gli occhi degli spettatori. Cosí quello di Filocleone da straccione in zerbinotto, e di Mnesiloco in donna (*Tesmoforiazuse*), e del figlio snaturato degli *Uccelli* in gallo, e il ripetuto scambio di vesti fra Diòniso e Santia nelle *Rane.*

Le predilezioni del popolino a teatro sono meravigliose ma imperscrutabili. Vedere qualcuno che picchia ad un uscio, diverte: se picchia forte, fa sganasciar dalle risa. E come centauri scalciano Strepsiade nelle *Nuvole,* Ermete nella *Pace,* Diòniso nelle *Rane,* Ermete nel *Pluto.* E accompagnano il picchiare con altri lazzi di pretto sapore pulcinellesco.

Ed anche a questo ordine di lazzi, che chiameremo mimici, appartengono il furto, che nei *Cavalieri* si svolge in una variazione complicata (1195), e l'imitazione delle voci altrui, specie della voce donnesca (*Tesmoforiazuse*), e infine le bastonate, che fioccano fittissime per tutte le commedie aristofanesche.

Altri lazzi, per quanto anch'essi grossolani e generici, sembrano tuttavia riflessi di una primitiva osservazione psicologica, che non analizza, non approfondisce, non compone, ma strappa qua e là qualche lembo, qualche frammento, per adornarne i suoi personaggi. L'uditore dovrà poi completare per proprio conto. Aderenti in origine a questo o quel carattere comico distinto, smarriscono col tempo il loro contenuto etologico, entrano nel repertorio convenzionale, usati un po' a casaccio, come gli

altri finora esaminati, per tutte le persone comiche, senza vera intenzione di caratterizzare.

Sarà l'impreveduto indurir cerebrale di un personaggio, che di punto in bianco non capisce piú un'acca di quanto gli si dice, o intende tutto alla lettera, o accoppia meccanicamente due espressioni dell'interlocutore che andrebbero invece distinte, come il Mnesiloco delle *Tesmoforiazuse:*

EURIPIDE.

La vedi questa porticina?

MNESILOCO.

Eh, mica
sono orbo!

EURIPIDE.

Zitto!

MNESILOCO.

Ho da zittir la porta?

Un altro crede, o finge di credere che le parole del suo interlocutore appartengano ad un contesto anteriore, mentre quegli è già passato ad un altro (*Cavalieri*, 140).

SERVO A
al servo B.

Dà, dà presto il bicchiere.

SERVO B
mescendo.

Ecco.... E la profezia, che dice?

SERVO A.

Versane
un altro.

SERVO B.

Nella profezia c'è scritto
versane un altro?

Piú comico diviene il motivo quando scorgiamo la causa dell'irrigidimento. Durante la allocuzione finale di Lisistrata, l'Ateniese e il Lacone, senza punto badare a quanto essa dice, sprofondati in fantasticherie afrodisiache, interpungono la fiorita eloquenza della valorosa femmina con esclamazioni di salace ammirazione. Nel *Pluto*, Cremilo suda quattro camicie per convincere della propria innocenza Blessidemo; ma questi séguita imperterrito a parlargli come se si fosse confessato reo.

Quasi un rovescio di questi lazzi, che richiamano a un tipo di citrullo o di distratto, sono altri che risalgono invece ad un tipo di scorbacchiatore. Cosí quello di far voltare a qualcuno la testa qua e là a piú riprese, col pretesto di fargli osservare qualcosa (*Cavalieri*, *Uccelli*). Il povero Bubbola degli *Uccelli* protesta:

Bel guadagno, se busco un torcicollo!

Alla medesima categoria appartiene la burletta che nelle *Donne alla festa di Demetra,* le celebratrici della festa fanno allo Scita che dovrebbe riacchiappare il fuggiasco Mnesiloco, dandogli indicazioni contraditttorie, come fanno nel *Ciclope* d'Euripide i satirelli a Polifemo accecato.

Assai piú fine è lo scorbacchiamento delle donne al commissario citrullo della *Lisistrata* (530).

COMMISSARIO.

Troppo grossa, l'hai detta, non la mando giú!

LISISTRATA.

Taci.

COMMISSARIO.

Tacere, quando l'ordini tu ch'ài la cuffia? Ah!, muoia sull'istante, piuttosto!

LISISTRATA
camuffandolo via via da donna.

La cuffia ti dà noia?
Prendila tu, ché non te la ricuso,
ungine il corpo; e zitto e buci; e busca
questo cestello; e succingi le gonne,
dipana il fuso,
rosicchia fava brusca;
e alla guerra ci pensano le donne.

Ecco poi le autopresentazioni solenni di qualche personaggio da nulla (*Nuvole*, 134).

SCOLARO DI SOCRATE.

Chi è che picchia all'uscio? Alla malora!

LESINA.

Lesina, figlio di Tirchino, del
comune di Cicinna;

O le uscite fanfaronesche, piene di minacce per tutti (*Vespe*, 1320).

FILOCLEONE.

Levatevi davanti!
Su! Qualcuno di quelli che mi seguono
ne vuole far, dei pianti!
Pezzi di briganti,
ve ne andate da quel posto?
Se no, con questa fiaccola
di voi faccio un arrosto!

O le spampanate, a proposito e a sproposito, che in genere non fanno ai minacciati né caldo né freddo (*Rane*, 4).

PORTIERE DI PLUTONE
a Diòniso.

Ah, lezzone, sfrontato, temerario
che sei, canaglia, pezzo di canaglia,
fior di canaglia, il can di casa, Cerbero,

che custodivo io, tu l'hai cacciato
fuori dell'uscio, e a furia te la sei
svignata poi, te la sei data a gambe,
tirandolo pel collo. Ora ci sei!
Come di Stige i negri flutti, come
la rupe acherontèa sangue grondante
ti terran custodito, e di Cocito
le vagabonde cagne? A te l'entragne
già squarcia Echidna dalle cento teste:
la murena tirtesia ai tuoi polmoni
s'aggranfa: i reni con la rete e tutto,
sanguinolenti, a te strappan le Gorgoni
titrasie: ad esse il pie' veloce io spingo!

Questi tre motivi, e massime l'ultimo, di cui si trova in Aristofane un vero sciupío (*Pace*, 182, 362; *Uccelli*, 1243; *Pluto*, 415; *Cavalieri*, 235; *Acarnesi*, 960), accennano al tipo dello sbruffone e del fanfarone.

A quello del dottore, del filosofo ciarlatano, del cicalone a vanvera, risalgono invece talune filastrocche di parole inconcludenti, a cui spesso e volentieri si abbandona questo o quel personaggio. Per esempio, il Filocleone delle *Vespe*, nel concludere la sua apostrofe a Giove (330):

Commuoviti al mio duolo,
Signore, questa grazia
concedimi; o all'istante
sovra me scaglia, e mi dissolvi in cenere,
la folgor scintillante!
Levami quindi, e con un soffio lanciami
fra salamoia ardente a marinar,
o nel sasso tramutami, ove il computo
suolsi dei voti far.

Accanto ai motivi fisiologici, mimici, o grossamente psicologici, ce n'è tutta un'altra serie, derivante da un principio unico, che potremmo

dire di ripetizione.[1] La ripetizione del medesimo motivo — e la simmetria ne è il primo grado — produce di per sé effetto comico. Ed Aristofane lo sfrutta per lungo e per largo.

E strumento mirabile a svolgere tale principio è appunto il coro. Ventiquattro personaggi che potevano simultaneamente ripetere il medesimo gesto, la medesima parola! Gli effetti di tal genere naturalmente dovevano risultare nella attuazione scenica. Ma anche nel puro testo ne rimangono tracce: basti ricordare la scena della *Lisistrata,* in cui tutte le donne del primo semicoro avanzano verso gli uomini del secondo semicoro, e li ammoínano, e tolgono, ciascuna a ciascuno, una zanzara dall'occhio, e asciugano le lagrime che sgorgano dopo l'operazione, e questa suggellano con un bacio.

E piú ancora che non la ripetizione, Aristofane predilige la simmetria, categoria, come dicemmo, della ripetizione; e massime nella forma di contrapposizione. Il motivo si esplica specialmente, com'è naturale, in duetti. Ri-

[1] Non aspiro ad una classificazione filosofica, quindi non ricerco se tutti questi motivi possano, e fino a qual punto, ridursi ancora ad un principio piú generale. È interessante vedere come nel finissimo libro del Bergson sul riso, agli esempî che egli ricava quasi costantemente dal Molière, se ne potrebbero sostituire altrettanti di Aristofane. Del resto, pure ammirando quel libro e deliziandomene, non ne accetterei la tèsi generale. Io penso che la radice del comico consista non già in una inadattabilità agli ordini sociali, bensí nel contrasto fra la prosunzione e le alte aspirazioni umane e la miseria morale e fisica che continuamente tirano l'uomo in basso. E mi pare che tutti i motivi comici, non esclusi quelli che sembrano puramente meccanici, si possano far derivare da questo unico principio (per esempio simmetria, uomo fantoccio, ecc.). Mi limito ad accennare, perché, ripeto, qui non ho obbiettivo filosofico.

cordiamo quelli fra Diceopoli ed Euripide (*Acarnesi*), Strepsiade e Socrate (*Nuvole*), Peitetero ed Enelpide (*Uccelli*), Mnesiloco ed Euripide (*Tesmoforiazuse*), Diòniso e Santia (*Rane*); e riferiamo quello degli *Acarnesi*, che può per ogni verso servire come modello del genere.

Diceopoli, un pacifico contadino attico, ha concluso per proprio conto la pace con gli Spartani, e celebra la festa dei Boccali. Mentre è tutto inteso a preparativi culinarî, giunge un araldo, e chiama Lamaco, il generale guerrafondaio: prenda in fretta e furia schiere e cimieri, e corra, sotto il fioccar della neve, a difendere i confini. Ed ecco un altro araldo: prenda la cesta ed i bicchieri, e corra a pranzo dal prete di Diòniso.

ARALDO.

Presto, presto,
prendi cesta e boccale, [1]) e vieni a pranzo,
che il prete di Diòniso t'invita.
Sú! ché allungano il collo per te, gli altri!
Il rimanente è tutto preparato:
letti, cuscini, tavole, tappeti,
corone, mirra, dolci, cortigiane,
pan buffetti, focacce, pan di sèsamo,
pasta frolla, stiacciate, danzatrici
belle, il meglio boccone del banchetto.
Ma vedi di sbrigarti!

LAMACO.

Oh me tapino!

DICEOPOLI.

Lo credo io! Se pigli per insegna
la Gòrgone!

Al servo.

Tu chiudi, e appresta il pranzo.

1) In simili banchetti ogni convitato portava da sé i piatti forti. L'anfitrione offriva gli accessorî.

Lamaco e Diceopoli si collocano
alle due estremità della scena.

LAMACO.

Ragazzo, porta qui di fuori il sacco.

DICEOPOLI.

Ragazzo, porta qui di fuori il cesto.

LAMACO.

Ragazzo, porta sal, timo e cipolle.

DICEOPOLI.

Ragazzo, il pesce: ho in uggia le cipolle.

LAMACO.

Portami un po' di salamoia rancida.

DICEOPOLI.

Portami un po' di lardo per l'arrosto.

LAMACO.

Portami qui le due piume dell'elmo.

DICEOPOLI.

Portami qui dei tordi e dei palombi.

LAMACO.

Bella è la piuma dello struzzo, e candida!

DICEOPOLI.

Bella è la carne del palombo, e rosea!

LAMACO
a Diceopoli.

Smetti, gaglioffo, di beffarmi l'armi!

DICEOPOLI.

Smetti, gaglioffo, di sbirciarmi i tordi!

LAMACO.

Porta il cimiero dalla penna trina.

DICEOPOLI.

Porta il catín di carne leporina.

LAMACO.

Ve'! Le tàrmole fêr dei ciuffi pasto!

DICEOPOLI.

Frattaglie vo' mangiar per antipasto.

LAMACO
furibondo.

La vuoi finire o no, di farmi l'eco?

DICEOPOLI
calmo.

Ma che vuoi? Se ragiono col mio servo!

Al servo

Vuoi scommettere, e fare arbitro Lamaco,
se valgon meglio le locuste o i tordi?

LAMACO.

Cosí m'insulti?

DICEOPOLI.

Sta per le locuste.

LAMACO.

Ragazzo, spicca la mia lancia, e recamela!

DICEOPOLI.

Ragazzo, spicca la salsiccia, e recamela!

LAMACO.

Sfiliamo ora la lancia dal suo fodero!
Ragazzo, tieni qui!

Tirano, con grande sforzo, uno da una parte,
uno dall'altra.

DICEOPOLI.

Tien qui, ragazzo!

Estraggono con simulato sforzo un pezzo
di carne da uno schidione.

LAMACO.

Porta, per tener su lo scudo, il trespolo!

DICEOPOLI.

Porta il biscotto, a tener su lo stomaco! [1]

LAMACO.

Qua la rotella dal dorso gorgonio!

DICEOPOLI.

Qua la focaccia dal dorso cacionio!

LAMACO.

Questo buffone è ridicolo o no?

DICEOPOLI.

Questa focaccia è appetitosa o no?

LAMACO

porgendo lo scudo al servo.

Versa l'olio, ragazzo!

Guarda nel piatto dello scudo unto.

Nella spèra
veggo di codardia tacciato un vecchio.

DICEOPOLI.

Tu versa il miele!

Guarda la focaccia lucida di miele. [2]

Qui si vede un vecchio
che manda il fanfaron Lamaco al diavolo.

LAMACO.

A me qui reca la corazza bellica!

DICEOPOLI.

La corazza anche a me: quella boccalica!

[1] I *kribanítai* erano, a dir dello scoliaste, panini in forma di scudi. Ma il paragone non sarebbe esatto, perché qui questi *kribanítai* devono far ufficio di sostegni, non di cose sostenute. Forse è il ventre, la cui forma ricorda quella dello scudo ovale, che deve essere sostenuto dai panini. Certo la comparazione riuscirebbe più chiara, e forse più arguta, se conoscessimo veramente la forma di codesti pani cotti al forno, che io rendo con biscotti.

[2] Dice lo scoliaste che alcuni profetizzavano guardando nell'olio: una specie, dunque, delle bottiglie magiche.

LAMACO.

Con questa piomberò sopra i nemici!

DICEOPOLI.

Per questa cascherò sotto la tavola![1]

LAMACO.

Ragazzo, lega i bagagli alla lancia!

DICEOPOLI.

Ragazzo, metti nella cesta il pranzo!

LAMACO.

Io prendo e porto da me stesso il sacco.

DICEOPOLI.

Io m'infilo il mantello, e vado a pranzo.

LAMACO.

Prendi lo scudo, adesso, ed incammínati!

S'avviano.

Nevica. — Brrr! È aria di tempesta!

DICEOPOLI.

Tu prendi il pranzo! È aria di bagordi!

Ad un'altra categoria della ripetizione è infine da riferire un certo effetto, rimasto poi sempre caro alle scene comiche, per cui vediamo qualcuno scorbacchiato con le sue medesime parole, o impigliato nella trappola tesa da lui medesimo. Uno solo tra i molti esempî. Strepsiade nelle *Nuvole*, per non pagare piú i creditori, vuole che il figlio Filippide diventi un sofista. Ma appena questi ha imparato l'arte, la applica alle spalle del padre, bastonandolo di santa ragione, e dimostrandogli che quelle bastonate sono appioppate a buon diritto.

[1] Cioè quando sarà ubriaco fradicio. Mi allontano un po' dalla lettera, per avvicinarmi meglio allo spirito dell'espressione.

★

Dall'analisi fin qui condotta, sia pure fuggevolmente, scorgiamo chiaro che Aristofane adoperò, pur migliorandolo ed affinandolo, il materiale di motivi comici che gli offriva la tradizione popolaresca. E quel tanto di cui sappiamo, o che si può credere indipendente dalla tradizione, neppur quello ci dà ancora il carattere specifico di Aristofane. Questi motivi comici elementari sembrano offrirsi spontanei a qualsiasi scrittore di commedie. Tracce visibili ne troviamo anche nei frammenti degli altri poeti comici: né sono diverse le risorse di Molière, né di altri poeti comici moderni, i quali tutti si avvicinano perciò al teatro aristofanesco, per somiglianze che non devono indurre a troppo rapide conclusioni.

E neanche specifico di Aristofane è un altro tipo di comicità che colora tutta la sua commedia, ma colorí con altrettanta forza quelle dei suoi contemporanei: voglio dire la parodia tragica.

Già vedemmo che la forma del dramma comico ebbe molto a subire l'influsso della tragedia: ma neanche il contenuto ne rimase immune. La tragedia nel suo sviluppo aveva prodotto e accumulato un certo patrimonio di situazioni, di forme, di atteggiamenti stilistici. Alcuni di questi, in sé eccellenti e bene inquadrati già nei drammi tragici, furono detorti al fine comico con effetto di parodia. Altri poi, che ap-

parivano male inquadrati nella tragedia, furono anch'essi tesaurizzati e vòlti dalla commedia a buon effetto. Adduco tre esempî:

1.° Il coro. Abbiamo piú volte rilevato il carattere pesante e impacciante di questo strumento, e la sua frequente involontaria comicità nel dramma tragico. Ma nel dramma comico esso poteva inquadrarsi assai piú felicemente. Poteva, per esempio, divenire strumento di comicità meccanica, con la ripetizione ennesima di gesti e parole identiche. E le medesime illogicità e assurdità che tanto ci offendono in certe scene tragiche (pag. 31), potevano divenire, in mano ad un abile commediografo, altrettante fonti di riso.

2.° La sticomitía. Nel contesto tragico, quel fitto picchiare di battute inesorabilmente uguali, se in qualche caso poteva intensificare, piú spesso appesantiva, e, salvo casi eccezionali, stemprava l'illusione di realtà, che non si stempra mai senza grave pregiudizio dell'effetto drammatico. La medesima misurazione simmetrica, nella commedia, rientrando anch'essa nella categoria della ripetizione, serviva mirabilmente a moltiplicare l'effetto comico. Ne abbiamo visto un luminoso esempio nella scena degli *Acarnesi*.

3.° Le monodie cantate. Quando un personaggio euripidesco, giungendo l'azione all'apice della intensità e del pathos, avanzava, e si metteva a cantare, le persone di buon gusto dovevano certo sentirsi offese dai suoi gorgheggi e dal suo virtuosismo. Ma quando Strepsiade, esultante perché il suo figliuolo ha imparato ad imbrogliare il prossimo, o Filocleone, disperato perché il suo lo ha rinchiuso fra le mura

di casa e non gli permette di correre ai processi, esprimono quel gaudio o questa disperazione infiorettandoli di trilli e di volatine liriche, la comicità attinge una cima vertiginosa. E anche qui l'orpello tragico diviene oro comico.

★

Ma, come dissi, tutti questi elementi, che pur bisogna analizzare e studiare nella commedia di Aristofane, per intenderne la compagine, non ci dànno ancora il carattere specifico del poeta: non ci dànno ancora il vero genio di Aristofane. Vediamo se è possibile stringere un po' piú da vicino, riconoscere ed esaminare questo impalpabile alato spirito che effonde tanto fascino sulle forme vaghissime della commedia aristofanesca.

A nessun lettore può sfuggire la stretta somiglianza che intercede fra i personaggi principali, i protagonisti, delle commedie di Aristofane, e che dipende dal costante ricorrere di certe loro condizioni e caratteri comuni.

Quasi tutti questi personaggi sono campagnuoli. Diceopoli, relegato in Atene dall'invasione laconica, non fa che rimpiangere i campi; e, stretta appena la tregua col nemico, vi torna a celebrar le Dionisie agresti (*Acarnesi*, 220). Popolo, il mangiafave (*Cavalieri*, 46), recuperate le tregue sequestrate da Cleone, s'affretta a tornare in campagna (1494). Lesina adduce, a scusa dell'aver picchiato troppo forte, le proprie abitu-

dini campagnuole (*Nuvole,* 156). Filocleone ricorda all'ingrato schiavo una certa operazione a cui lo sottopose quando lo trovò nel podere a rubar l'uva (*Vespe,* 487): ora, per altro, sembra che la manía tribunalizia l'abbia legato alla città. Trigeo, il vignaiuolo, appena liberata Eirene, torna alle sue viti (*Pace,* 741). Sperabene possiede un poderetto e un paio di bovucci (*Uccelli,* 644); e di qui venne in città (539), a quel banchetto che gli costò un mantello di lana frigia; e della sua condizione sarà stato certo l'amicone Gabbacompagno. Anche il Mnesiloco delle *Tesmoforiazuse* pare concepito come campagnuolo; e tale è Scaracchia, nel *Pluto* (240).

Molti dei tratti con cui è dipinta la loro rusticità, hanno carattere buffonesco e convenzionale. Diceopoli, giunto primo e solo nella Pnice, ammazza il tempo sbadigliando, strappandosi i peli, compiendo altre squillanti prodezze: ha portato in assemblea una torta condita col porro, per cibarsene durante la discussione (181): gli fa gola, come al bifolco di Teofrasto, una fantesca (276). Lesina si corica, la prima notte di matrimonio, fragrante di lane, d'aglio, di mosto (*Nuvole,* 55). Filocleone si comporta, nel simposio a cui lo mena il figliuolo (*Vespe,* 1425), ben piú goffamente del bifolco d'Anassandride, il quale usa a tavola espressioni da funerale (*Il Bifolco,* 1). Sogno dei coreuti della *Pace,* è sollazzarsi con l'ancella, quando la moglie è al bagno. E tutti poi questi messeri nutrono irrefrenabile entusiasmo per le cipolle e l'aglio, tanto aborrito dall'*urbanus* Orazio: simili in ciò, anche una volta, al bifolco di Teofrasto, il quale asseriva che la mirra non olezza meglio dei porri.

Altra caratteristica comune è la senilità. Lesina è rimbambito dagli anni (*Nuvole*, 987, ecc.), Filocleone invalido (*Vespe*, 391, 1516, ecc.), Trigeo teme di doversi strapazzar troppo, all'età sua, con Pomona (*Pace*, 744; cfr. 359); e vecchierelli sono infine Gabbacompagno, Sperabene (*Uccelli*, 353), il marito di Prassagora (*Le Donne a Parlamento*, 360) e Scaracchia (*Pluto*, 38; cfr. 273).

Sono poi quasi tutti d'una stupidità spesso inverisimile. Lesina dà tali prove di durezza cerebrale, che Socrate, scandalizzato a piú riprese, finisce per levarselo dai piedi (869). Anche Popolo, a dispetto della lode tribuitagli dal Salsicciaio (804), la quale, del resto, è piú che altro diretta al popolo ateniese simboleggiato in questo tipo scenico, è un citrullo che si lascia menar pel naso dal Paflagone. Filocleone, quando il figliuolo gl'insegna le maniere della buona società, non intende cose che entrerebbero a un piòlo: e non parliamo neppure di Euelpide, campione di stupidità e citrullaggine.

Quasi tutti nutrono una straordinaria passione per le burle, spesso d'ultima goffaggine, e tendono a scorbacchiare grossolanamente la gente; e talvolta dimostrano poi una singolare furbizia, che fa vivo contrasto con l'abituale stupidità. Diceopoli piglia in giro come nulla il terribile Lamaco. Popolo sfrutta i due piaggiatori, e quando il coro gli rimprovera la sua dabbenaggine, si sbottona, con una inaspettata argutissima dichiarazione di fede. Il baggiano Lesina è tutto prontezza ed acume quando deve sbarazzarsi dei creditori e rimbeccare i discepoli di Socrate, esterrefatti per l'incendio del Pensatoio. Filocleone ha trovate inesauribili per canzonar le persone che ha danneggiate,

e che gli si addensano alle calcagna esigendo risarcimenti. Mnesiloco, che intendeva addirittura di dovere *zittir la porta*, non è poi menomamente imbarazzato a bisticciarsi a tu per tu col sottile Agatone.

Anche notevole è la loro grande salacia, prorompente alla menoma occasione. Basta ricordare le uscite finali di Diceopoli e Filocleone, la città vagheggiata da Gabbacompagno (162), l'entusiasmo di Trigeo e di Sperabene dinanzi a Pomona e alla rosignoletta (*Pace*, 743; *Ucc.*, 734); e gli esempî si potrebbero moltiplicare. La gola è pure loro peccato prediletto, e come coronamento di qualsiasi impresa non sanno concepire se non i grassi godimenti del banchetto. E infine, tratto caratteristico e poco osservato, spesso questi signori sono ladruncoli, e se ne tengono. Senza contare i servi, parzialmente foggiati su questo tipo, pei quali aver le dita lunghe pare fosse dignità professionale, Vincipiazza ricorda a propria gloria la beffa onde truffava i sentimentali sospiratori delle rondinelle (*Cavalieri*, 451); il discepolo di Socrate esalta l'astuzia con cui il maestro ha sgraffignata la cena (*Nuvole*, 202); Filocleone e i coreuti non finiscono mai di rievocare, come carissime memorie di gioventú, i furterelli commessi al campo. Il vecchio fanatico dei processi era anzi da giovinotto addirittura uno specialista. A Nasso aveva involato ad una panivendola un mortaio e degli spiedi, certo guerniti di selvaggina: cita come gloriosissima fra le azioni di sua vita l'aver trafugato a un certo Ergasione i pali delle viti; e tra le invidiabili facoltà giovanili che il tempo ci toglie, annovera principalmente la capacità di rubare.

Il tipo, dunque, che signoreggia le commedie di Aristofane, è fondamentalmente unico, ed è una maschera. E se dovessimo designarla con un nome moderno, la chiameremmo, senza esitazione alcuna, Pulcinella: i protagonisti della commedia aristofanesca sono i legittimi fratelli degli attori fliaceschi che trascinavano di paese in paese la povera vita raminga.

Se non che, mentre nei panni di quei pulcinelli di piazza, soleva entrare, come tuttora avviene, qualche povero diavolo, qualche istrione zingaro, dotato di arguzia naturale e di facoltà mimiche, ma destituito d'ogni finezza, e privo d'ogni cultura: nella commedia aristofanesca ci entrava invece un uomo che, pure essendo fornito di tutte le doti naturali di mimo e di beffeggiatore, possedeva poi qualità poetiche di primissimo ordine: animo ardente, sensibilità acuta, virtú plastica efficacissima; ed aveva ricevuto in Atene, sede della piú squisita cultura del mondo, una educazione completa, sí nelle arti della parola, e sí nelle arti musiche. E le sue bastonate non fioccavano sulle spalle di qualche seccatore e di qualche povero diavolo; bensí su tutta la sua città, anzi su tutta la Grecia e tutto il mondo.

Togliamo le maschere: e vediamo, da un lato Atene, l'Atene che, raggiunto con Pericle l'apice della grandezza e della gloria, incomincia a declinare miseramente nelle istituzioni, nel costume, nell'arte: dall'altro Aristofane, l'uomo di genio, che siede a giudicare tutto e tutti, dalla spedizione rovinosa d'Alcibiade ai costumi turpi del poeta Agatone, alla metrica trascurata d'Euripide.

E nel giudice sparisce ogni traccia del pul-

cinella. Rimane l'uomo di fede, il patriota ardente, che, sotto l'usbergo della purezza, colpisce tutti, e piú le piú alte vette, pronto sempre a pagar di persona le audacie della penna.

A tre vertici si appuntano specialmente le sue frecce. Contro la demagogia, che, facendo brillare agli occhi del popolo credenzone le solite lustre di uguaglianza e di felicità, lo trascinava alla corruzione e alla dissoluzione. Contro la filosofia sofistica, che, riducendo la verità all'oscillante risultato di sottili dialettiche, scalzava i principî sacri e solenni su cui s'era formata la grandezza di Atene. Contro l'arte, maestra una volta di virtú, ora di corruzione.

Piú assai che lunghe spiegazioni, lumeggeranno la fisonomia della critica di Aristofane tre brani in cui si assommano rispettivamente queste tre direzioni.

Il primo, è una contesa fra il cuoiaio Paflagone (il demagogo Cleone) e il salsicciaio Agoracrito, che gli si è levato contro, e lo supera e gli ruba il cuore del popolo, col mostrarsi piú ribaldo di lui.

1.° Semicoro di cavalieri
irrompendo e lanciandosi contro il Paflagone.

Al furfante! Dàlli, dàlli! — Spauracchio dei cavalli, [1]
pubblicano, abisso e vortice di rapina, e gran furfante,
gran furfante! Tante volte glie lo vo' ripeter, quante
ogni dí, da mane a sera, da furfante il birbo adopra!
Sú, sgomentalo, scompiglialo, dàgli busse, stagli sopra,
se non men di noi lo aborri, non lasciarlo, strilla, e bada

[1] *Taráxippos*, nel testo. Era uno spiritello maligno, che faceva imbizzarrire i cavalli. Su una tavoletta di terra cotta di Corinto ne troviamo anche l'effige. — Cfr. il mio scritto *Ninfe e Cabiri*, nel volume *Musica e poesia nella Grecia antica*, Bari, Laterza.

che non t'abbia a uscir di mano! Troppo bene ei sa
la strada
che diritta Eucràte in salvo conduceva fra la crusca! [1])

Fuggendo innanzi all'attacco, il Paflagone compie
correndo il giro dell'orchestra, e, giunto alla párodos
sinistra, ad alta voce chiede soccorso.

PAFLAGONE.

Oh elïasti, che, colleghi, del triobolo ite in busca,
voi che sempre, a dritto o a torto, coi miei strilli ho
mantenuto,
or mi picchia questa gente congiurata! Aiuto, aiuto!

Invece degli eliasti sbuca dalla párodos il

2.° SEMICORO DI CAVALIERI
e si slancia su Paflagone.

Troppo giusto! I beni pubblici pria che vengano spartiti
tu divori. [2]) E come fichi palpi, strizzi coi tuoi diti
quanti debban render conti, per sentir quale è maturo,
quale acerbo. [3]) A bocca aperta vedi un uom viver se-
curo?
Tu lo fai dal Chersoneso qui venire, e, a mezzo stretto,
gli fai l'àncora, [4]) lo spalli, lo finisci col gambetto!
E chi cuore abbia di pecora sai cercar fra i cittadini,
chi di brighe s'impaüri, non sia birba, abbia quattrini!

PAFLAGONE

stretto fra i due semicori, rimane un istante avvilito
e interdetto. Poi, con súbita baldanza.

Anche voi mi siete contro? Io per voi busco percosse!
Ero proprio per dir quanto in Atene giusto fosse
innalzare un monumento che il valor vostro ricordi!

[1]) Eucrate è un mercante di stoppa. Ma oscuro è l'aneddoto a cui qui si allude.

[2]) I beni dei paesi conquistati venivano divisi fra i cittadini; e qui si accusa Cleone di essersi approfittato di quelli dei Mitilenesi prima che si procedesse alla spartizione.

[3]) I magistrati pubblici, soggetti a rendiconto, son paragonati a fichi, con allusione alla sicofantia. Cleone s'attacca ai ricchi e lascia stare i non abbienti.

[4]) Colpo di lotta. La vita atletica prestava molti colori al linguaggio comico.

2.° SEMICORO.

Ah, girella, ah, ciurmatore! Ei ci tien vecchi balordi,
che s'insinüa, pretende darci polvere negli occhi!
Ma se sfondi da quel lato, tu da questo già ne tocchi!

Lo picchiano: il Paflagone si lancia verso il

1.° SEMICORO.

Se qui appoggia, le sue corna spezzerà contro i miei piedi!

Gli tirano calci nel ventre.

PAFLAGONE.

Da che belve ho pesto il ventre! Città, Popolo, non vedi?

CORO.

Strilli ancor? Già, con tale arma la città tieni ognor sotto!

PAFLAGONE.

Ed in fuga te con questi strilli miei porrò di botto!

CORO

spingendo avanti il Salsicciaio.

A te il plauso, se tu ad urli costui vinci; ma se mostra,
egli invece sfacciataggine piú di te, la palma è nostra!

I coreuti si ritraggono, e rimangono a fronte i due rivali.

PAFLAGONE

squadra il nemico, e vede la sua merce.

Io quest'uomo a voi denunzio, e ch'esercita vi dico
contrabbando di budelli[1]) con la flotta del nemico!

SALSICCIAIO.

Ed io lui, che al Pritanèo va di corsa a pancia vuota,
e, per Giove, a buzzo teso, n'esce, dopo!

CORO.

È cosa nota!

E vivande proibite poi sgraffigna, quando n'esce,
quali mai non ebbe Pericle, pan buffetto, e carne e pesce!

1) "Budelli" dovrebbe ricordare il termine marinaresco "burelli" (legno tondo che serve a fermare l'impiombatura d'un cavo con l'altro), su per giú come nel testo *zoméumata* ricorda *hypozómata*, cinghie per le navi.

PAFLAGONE
urlando.
Preparatevi alla morte!
SALSICCIAIO
tonando.
So tre volte urlar piú forte!
PAFLAGONE.
Strillo, e a strilli ben ti supero!
SALSICCIAIO.
Urlo, e ad urli ben t'aggiusto!
PAFLAGONE.
Ti fan duce? Io ti vitupero!
SALSICCIAIO.
La tua groppa a sangue io frusto!
PAFLAGONE.
Io ti scalzo a ciurmerie!
SALSICCIAIO.
Tutte io sbarro a te le vie!
PAFLAGONE.
Su me fisso appunta il ciglio!
SALSICCIAIO.
Della piazza anch'io son figlio!
PAFLAGONE.
Rubo, e il dico, io! Tu, dimani!
SALSICCIAIO.
Per Ermète iddio dei ciani, [1]
altro! E poi, còlto sul fatto,
so ben io come si nega!
PAFLAGONE.
Ferri son d'altrui bottega! [2]
Ti denuncio ora ai Pritani

[1] Esisteva realmente un *Hermês agoraîos*, " della piazza "; ma il salsicciaio intende l'epiteto a modo suo.
[2] Cioè l'esempio di simili impudenze l'aveva già dato Cleone.

perché pigli le budella
sacre ai Numi, di soppiatto,
e non paghi la gabella!

Strofe A CORO.

Empio, sozzo, strillone, pieno è il paese intero
e l'assemblea di tua temerità,
e ogni ufficio e gabella e dicastero!
Tu che smuovi il motriglio, che la nostra città
tutta hai posta a scompiglio,
che assordata Atene nostra hai con gli urli, e sopra il sasso
della Pnice, come tonni i tributi aspetti al passo! [1])

PAFLAGONE.

Con la suola delle scarpe, questo intrigo s'apparecchia! [2])

SALSICCIAIO.

Già, sei pratico di suole, tu, come io della busecchia!
Ai bifolchi ritagliavi suole tu del peggior bue,
in tralice, che sembrassero spesse bene. E crescean due
buoni palmi, dopo averle solo un dí portate in giro!

SERVO A.

Sì, per Giove, me l'ha fatto pure a me, codesto tiro!
Ed amici e borghigiani de' miei fatti ebber sollazzo:
ché pria d'essere a Pergàse, [3]) nelle scarpe andavo a guazzo!

Strofe B CORO.

Tu pria dell'impudenza hai dato esempio,
la qual patrona agli oratori è sola!
Su lei fidi, e, avendo il mestolo, gli stranier' piú ricchi spolpi:

[1]) Cleone che passava gran parte della vita a perorar sulla pietra della Pnice, è paragonato al pescatore che da apposite rocce, con la vista acuta ed esercitata, spia l'arrivo delle frotte di tonni. Ma i tonni di Cleone sono i tributi degli alleati. Orazio col suo *plures adnabunt thunni et cetaria crescent,* riprese l'immagine, che ebbe poi molta fortuna.

[2]) Il Paflagone, per dispregio, ha usato un verbo *kattýein,* risuolare; e il salsicciaio lo rimbecca, rimproverandogli la sua poco nobile professione. Rendo il giuoco alla meglio.

[3]) Comune dell'Attica.

e d'Ippòdamo il rampollo — guarda, e il pianto giú gli
Ma poi che un uomo assai di te piú empio cola! [1]
apparve, io mi consolo!
Ei ti vince, ti sorpassa, già s'è visto ai primi colpi,
in impudenza, in arti da birba, e nel mestiere
di darla a bere!

Al salsicciaio.

Tu, cresciuto ove crebbe la gente ora potente,
mostra che l'esser culto oggi non conta niente.

SALSICCIAIO
afferrando il Paflagone.

Sentite un po' che razza di cittadino è questo....

PAFLAGONE
divincolandosi.

Neppure ora mi lasci?

SALSICCIAIO.

No, perdio! Mi protesto
ancor io mascalzone!

CORO.

Di', se non basta ciò,
figlio di mascalzoni.

PAFLAGONE.

Mi vuoi lasciare?

SALSICCIAIO.

No,
per Giove!

PAFLAGONE.

Sí, per Giove!

SALSICCIAIO.

No, per Poseïdone!
E prima di chi parla per primo io fo quistione!

[1] Il figliuolo d'Ippodamo era buon cittadino, di buona origine e retto sentire; ma Aristofane lo rimprovera di non saper soccorrere ai mali della patria se non con lamentele.

PAFLAGONE.

Pover'a me, che scoppio!

SALSICCIAIO.

Non lo permetterei!

CORO.

Sí lascialo, sí lascialo che scoppî, per gli Dei!

PAFLAGONE.

Di starmi a petto a chiacchiere, dimmi, come hai lusinga?

SALSICCIAIO.

Tanto è far sanguinacci, per me, quanto un'arringa!

PAFLAGONE.

Senti, un'arringa! Certo, se càpiti un affare,
ne saprai molto bene far carne da insaccare!
Sai? T'avviene, mi pare, come a tant'altra gente.
Avrai vinto a un metèco un processo da niente,
a furia di far prove, borbottar sino a giorno,
bevere acqua, parlare da solo andando attorno,
mettere alla tortura gli amici. Ed in tal modo
ti credesti oratore! Eh, ti sei fitto un chiodo!

SALSICCIAIO.

E tu, che beveraggio t'ha fatto sí loquace,
che da te, da te solo stregata, Atene tace?

PAFLAGONE.

Puoi contrappormi altr'uomo? Il tonno a tocchi inghiotto,
mentre bolle, ci trinco su di vin pretto un gotto,
e i generali in Pilo come bagasce inforco! [1]

SALSICCIAIO.

Se di bove un ventricolo, se una trippa di porco
sgretolo, ed il guazzetto succio con le man' sozze, [2]
Nicia sgomento, e tappo agli orator' le strozze!

[1] Varî dialetti italiani usano un'analoga sconcia metafora per significare il sopraffare altrui brutalmente.

[2] Facendone giumella: senza adoperare i panini cavi, che presso i Greci servivano da cucchiai.

SERVO A.

Tutto bene! Una sola cosa non mi va giú:
che il sugo degli affari sorbir vuoi solo tu.

PAFLAGONE.

Porrai, nutrito a pesci, i Milesî alle strette?[1]

SALSICCIAIO.

No! Comprerò miniere, nutrito a costolette!

PAFLAGONE.

Ora piombo in Senato, e lo pongo a sconquasso!

SALSICCIAIO.

Io come una busecchia ti piglio e ti tartasso!

PAFLAGONE.

Io, di dietro afferrandoti, fuori ti scaravento!

Lo acciuffa.

CORO

lanciandosi alla difesa.

Dovrai fare a me pure lo stesso trattamento!

PAFLAGONE.

Come nei ceppi ti voglio stretto!

SALSICCIAIO.

Io ti denunzio come vigliacco!

PAFLAGONE.

Concio il tuo cuoio sul cavalletto!

SALSICCIAIO.

Col tuo, pei ladri fabbrico un sacco!

PAFLAGONE.

Con un piòlo — t'inchiodo al suolo!

SALSICCIAIO.

Della tua ciccia — ne fo salsiccia!

[1]) Allusione a non sappiamo quali brighe date da Cleone ai Milesî. Ci sfugge anche il significato della risposta del salsicciaio.

PAFLAGONE.

Le sopracciglia ti strapperò!

SALSICCIAIO.

Il gozzo pieno ti segherò!

SERVO A.

Sí! Poi cacciamogli, per Giove, ad uso
dei bravi cuochi, fuori la lingua,
un pal ficchiamogli nel gorgozzul:
sì che mentr'egli col becco schiuso
sta, da brav'uomo, ben si distingua
se panicato fosse....

Antistrofe A CORO.

C'è qualcosa in Atene di piú ardente del fuoco,
di piú sfrontato della sfrontatezza!
Né si trattava di cosa da poco!

Volto al Salsicciaio.

Incalza, avvolgi, va' — proprio in fondo, che a mezza
vita l'hai stretto già!
Ché se adesso macerarlo [1]) tu potessi al primo attacco,
troveresti, i suoi costumi ben conosco, un gran vigliacco!

SALSICCIAIO.

L'arti sue furono, tutta la sua vita, ognor le stesse:
figurava da grand'uomo raccogliendo l'altrui mèsse.
E sui ceppi, che divengano secche bene, ora ha legato
quelle spighe, còlte a Pilo: [2]) ché ne vuol fare mercato.

PAFLAGONE.

Fino a tanto che il Senato resta in piedi, io non vi temo,
finché Popolo vi siede con quel suo grugno da scemo!

Antistrofe B CORO.

Oh, come in tutto spudorato ei pare,
né del suo viso muta il color primo!
A Cratino, s'io non t'odio, vo' servire da giaciglio, [3])

[1]) Come fanno i cuoiai con le pelli.
[2]) I prigionieri condotti da Pilo.
[3]) Famosa era la vinolenza di Cratino, e Aristofane insinua che il suo giaciglio ne sopportasse le conseguenze.

vo' cantare da corista in un dramma di Morsímo! [1]
Tu che sui fior' di sbruffo in ogni affare
svolazzi, oh possa recere
il boccone a cui sí facile ti riusciva dar di piglio!
Allor canterei: “Bevi, bevi pel lieto evento! „ [2]
E a cuor contento
il vecchio giulidese appaltator del gran,
canterebbe, io mi penso: Bacco Bacco! Io Peàn! [3]

PAFLAGONE.

No, per il Dio del mare, vincermi in impudenza
non potrete; o ch'io sempre rimaner debba senza
scroccare ai sacrifizî di Giove sul mercato!

SALSICCIAIO.

Pei pugni che, ragazzo, tanti ho tanto buscato,
pei colpi di coltello, a tal giuoco io la spunto!
Non per nulla a molliche nutrito di pane unto, [4]
divenni un tòmo símile!

PAFLAGONE.

Molliche, come ai cani?
Di tal cibo canino pasciuto, osi alle mani
venir col Cinocefalo, [5] schiuma dei mascalzoni?

SALSICCIAIO.

Eh, da ragazzo ho fatto tiri ben piú birboni!
Toh! Scorbacchiavo i cuochi a codesta maniera:
“Oh ragazzi, guardate! Vedete? È primavera!

[1] Cattivo e gelido poeta tragico punto anche nella *Pace* e nelle *Rane*.

[2] Principio d'un canto di Simonide.

[3] Luogo oscurissimo. Probabilmente il vecchio da Giulide era appaltatore del grano nel Pritaneo; e la perdita d'un commensale divoratore come Cleone non avrebbe potuto che allietarlo.

[4] I Greci non usavano forchetta; e a mensa si forbivano le dita con molliche di pane, che poi, naturalmente, gettavano via.

[5] I demagoghi volentieri paragonavano sé a cani difensori del popolo. Qui si tratta di un cane piú mostruoso dei soliti.

La rondinella! „ [1] Quelli, su gli occhi: e in questo mezzo sgraffignavo la carne!

CORO
con ammirazione.

Pensata fina, o pezzo
di furbaccio! Facevi come chi coglie ortica: [2]
prevenivi l'arrivo delle rondini!

. . . .

PAFLAGONE.

Farò la tracotanza tua cessare alla spiccia;
anzi quella d'entrambi! Gagliardo, veemente
io soffio adesso, [3] e pelago sconvolgo e continente!

SALSICCIAIO.

Raccolte le salsiccie, [4] ai marosi ed ai venti
m'abbandono, e ti mando mille e mille accidenti.

SERVO A.

Ed io, ch'acqua non faccia, guarderò la sentina!

Gli si avvicina, e rimane in sconcio atteggiamento.

PAFLAGONE.

Scapolarla, per Dèmetra, non potrai: ché rapina
di ben dieci talenti festi in Atene.

SERVO A
al Salsicciaio.

Attento!
Molla la scotta! Ad Euro mette e a Ricatto, il vento. [5]

[1] I Greci aspettavano con impazienza l'apparire della prima rondine, nunzia di primavera, e la salutavano con poeticissime canzoni.

[2] I Greci facevano insalate, ritenute saluberrime, con l'ortica, che però coglievano prima dell'arrivo delle rondini, avanti che spigasse.

[3] Da buon soffione. Tutte queste ultime battute sono dominate dalla immagine della nave sbattuta dalla tempesta.

[4] Come i marinai fanno delle vele.

[5] Il vento Ricatto è, naturalmente, inventato dal servo.

SALSICCIAIO.

E tu te ne sei presi, pensi non ti conosca,
dieci dai Potidesi![1]

PAFLAGONE
subitamente moderandosi, insinuante.

Vuoi prenderne uno, e mosca?

SERVO A.

Eh, se lo piglierebbe magari!
Al Salsicciaio.

Molla l'orza,
vedi che il vento già già si smorza!

PAFLAGONE.

Pagherai quattro multe di cento
talenti!

SALSICCIAIO.

E venti per diserzione[2]
tu, piú di mille per estorsione!

PAFLAGONE.

Discendi, affermo, tu, dalla rea
stirpe che oltraggio fece alla Dea![3]

SALSICCIAIO.

Ed il tuo nonno dico che fu
di quei satelliti....

PAFLAGONE.

Quali, di' su'?

SALSICCIAIO.

Quei di Pellina, d'Ippia consorte![4]

[1] Potidea, staccatasi dagli Ateniesi prima dello scoppiar della guerra, era ricaduta in loro potere nell'inverno del 430-29. L'accusa qui lanciata a Cleone è probabimente gratuita.

[2] Accusa buffonescá. Cleone era tornato giusto allora vincitore da Pilo.

[3] Gli Alcmeonidi, che uccisero i Cilonidi rifugiati nel tempio di Atena.

[4] La moglie d'Ippia, il tiranno di odiata memoria, si chiamava Mirsina. Il Salsicciaio dice Birsina, con allusione al mestiere dell'avversario (*byrsa*=cuoio).

PAFLAGONE.

Buffone!

SALSICCIAIO.

Bindolo!

Lo percuote.

SERVO A.

Dàgli piú forte!

PAFLAGONE.

I congiurati mi dànno.... ohi, ohi!

SERVO A.

Picchialo sodo quanto piú puoi!
Dàgli sul buzzo
trippe e busecchie! Cavagli il ruzzo!

CORO.

Oh tu spirito sommo, arditissimo tòmo,
che apparisti a salvare noi tutti e la città!
Con che varia parola fosti sopra a quell'uomo!
Come il piacer che avemmo la lode uguaglierà?

Ecco ora il contrasto fra i due *Discorsi*, che nelle *Nuvole* impersonano, l'uno l'antica austera disciplina d'Atene, l'altro la moderna educazione sofistica.

DISCORSO GIUSTO. [1])

Sebbene audace sei tanto, fuori,
vieni al cospetto degli uditori!

DISCORSO INGIUSTO.

Tu scegli il luogo! Piú facilmente
ti schiaccio, dove c'è molta gente!

DISCORSO GIUSTO.

Tu vuoi schiacciarmi? Chi sei?

[1]) Nei codici troviamo sempre *Giusto* e *Ingiusto;* nel contesto però non si parla che di discorso inferiore e superiore; che io rendo: da piú e da meno.

DISCORSO INGIUSTO.

Chi sono?
Sono il Discorso!

DISCORSO GIUSTO.

Da meno!

DISCORSO INGIUSTO.

Buono
per sopraffare te, che ti vanti
da piú!

DISCORSO GIUSTO.

Sí? Come?

DISCORSO INGIUSTO.

Trovando tanti
concetti nuovi!

DISCORSO GIUSTO.

Roba di moda
per questa gente frivola.

DISCORSO INGIUSTO.

Soda!

DISCORSO GIUSTO.

Ti concio male!

DISCORSO INGIUSTO.

Come?

DISCORSO GIUSTO.

Parlando
il giusto!

ISCORSO INGIUSTO.

E all'aria non te lo mando,
dicendo proprio l'opposto a te?
Già, la giustizia, dico, non c'è!

DISCORSO GIUSTO.

Che non c'è, dici?

DISCORSO INGIUSTO.

Tu che c'è? Dove?

DISCORSO GIUSTO.

Fra i Numi!

DISCORSO INGIUSTO.

Bella giustizia! Giove
che lega il padre, non va in rovina! [1]

DISCORSO GIUSTO.

Ah! questo guaio [2] come cammina!
Fatemi recere!

DISCORSO INGIUSTO.

Babbione, ammassa-
sciocchezze!

DISCORSO GIUSTO.

Faccia franca, bardassa!

DISCORSO INGIUSTO.

Rose, mi dici!

DISCORSO GIUSTO.

Sei leccapiatti!

DISCORSO INGIUSTO.

M'ingigli il crine!

DISCORSO GIUSTO.

Tuo padre batti!

DISCORSO INGIUSTO.

Non te n'avvedi? M'aspergi d'oro!

DISCORSO GIUSTO.

Piombo, era, un tempo!

DISCORSO INGIUSTO.

M'è or decoro!

DISCORSO GIUSTO.

Gran temerario!

[1] E ben di peggio fece anzi Giove a suo padre Crono, almeno secondo il mito riferito da Esiodo.

[2] L'argomentare sofistico.

DISCORSO INGIUSTO.

Vecchio citrullo!

DISCORSO GIUSTO.

Andare a scuola nessun fanciullo
vuol, per tua colpa! Ma un giorno Atene
lo vedrà, come li avvezzi bene
questi sventati!

DISCORSO INGIUSTO.

Sei turpe e sozzo!

DISCORSO GIUSTO.

Tu sciali, adesso! Cercavi il tozzo,
pure, una volta; dicevi ch'eri
Telefo Misio! Ma c'era macca
sol di pareri
di Pandelèto nella tua sacca! [1]

DISCORSO INGIUSTO.

Ah! Dotti simili....

DISCORSO GIUSTO.

Simili pazzi!

DISCORSO INGIUSTO.

Di chi favelli?

DISCORSO GIUSTO.

L'ho con Atene,
che ti mantiene
pel vituperio dei suoi ragazzi!

DISCORSO INGIUSTO
afferrando per un braccio Tirchippide

Tanto non l'educhi, questo, calía!

[1] Le allusioni contenute in questo brano hanno finora sfidato la sagacia degl'interpreti. Così, in genere, vi si afferma che i retori, adesso in auge e troppo ben pagati, un tempo erano pezzenti da dar dei punti a Telefo, divenuto per i poeti comici sinonimo di pitocco, da quando Euripide in una sua tragedia lo aveva presentato in veste di pezzente. Pandeleto era sofista di poca rinomanza.

DISCORSO GIUSTO
afferrandolo per l'altro braccio

Sí, se volete che salvo ei sia,
né sol di chiacchiere prenda lezioni!

DISCORSO INGIUSTO
a Tirchippide.

Vieni qui, lascialo coi suoi farnetichi!

CORO.

Bando alle ingiurie, non piú si letichi!

Al Discorso giusto.

Tu prima esponi
come istruivi la gente un dí,

al Discorso ingiusto

e tu le nuove dottrine tue,
sí che ambedue
v'oda, e poi, libero, scelga la scuola.

DISCORSO INGIUSTO.

Sono qui pronto!

ISCORSO GIUSTO.

Son pronto qui!

CORO.

Chi primo prendere vuol la parola?

DISCORSO INGIUSTO.

Gli cedo il passo!
Quando avrà detto, poi, lo tartasso
io, saettandolo con paroline
nuove, concetti nuovi; e alla fine,
se il labbro chiuso
non tien, pungendogli le ciglia e il muso,
come uno sciame di calabroni,
lo finiranno le mie ragioni!

rofe CORO.

Fidenti or questi due nella scaltrissima
parola, nel pensier, nel raziocinio
plasmator di sentenze, s'apparecchiano
a mostrar chi dei due piú valga a chiacchiere.

Qui si vien di saggezza al paragone,
qui s'appresta agli amici il sommo agone!

CORIFEO
rivolgendosi al Discorso giusto

Oh tu che ghirlandasti di tua virtude i miei
maggiori, la tua causa difendi, e di' qual sei!

DISCORSO GIUSTO.

L'educazione dunque sporrò, com'era in prima,
quando io, parlando il giusto, fiorivo, e godea stima
la verecondia. E intanto, neppur mezza parola
fiatava alcun ragazzo. Dal citarista a scuola
poi marciavano in fila, composti, per tribú,
ignudi pure quando la neve cadea giú
come farina dallo staccio. Apprendeano poscia,
senza poggiar, sedendo, l'una sull'altra coscia, [1]
qualche canzone: o " Palla, terribil di città
distruggitrice „ o: " Un grido che lunge in aër va. „ [2]
Sacre dell'arte armonica eran le avite leggi;
e chi buffoneggiasse, chi uscisse in quei gorgheggi
che piaccion tanto a quelli d'oggidí, della scuola
di Frini, fatti apposta per torturar la gola,
buscava busse, quale corruttor delle Muse. [3]
E in palestra dovevano sedere a gambe chiuse,
per non mostrar sconcezze a chi passava; e appena
sorti in piedi, badare a stropicciar la rena,
ché non ci rimanesse per qualche buon amico
del sesso lor l'impronta. Né sotto l'ombelico
s'ungevano i ragazzi: sicché le lor vergogne

[1] Che era contro il galateo. Questo brano è in parte illustrato dal noto bellissimo vaso che rappresenta appunto una scuola in cui s'impartiscono varî insegnamenti. La compostezza degli alunni spira ineffabile gentilezza.

[2] Il primo di questi canti apparteneva forse a Stesicoro: del secondo è molto incerto l'autore. Ambedue pare fossero in prima fila nel bagaglio didattico dei maestri di canto.

[3] Le nuove scuole musicali abusavano di fioriture e abbellimenti. Cfr. *Rane,* 1457. Vedi i miei *Soggetti e fantasie della Commedia attica antica* e la mia *Musica greca* nel volume *Musica e poesia nell'antica Grecia,* Bari, Laterza.

di morbida pelurie fiorian, come cotogne.
Né con voce melliflua si facevano innanzi,
occhieggiando, ruffiani di sé stessi, ai lor ganzi.
L'usanza d'arraffare, a una mensa ove siedano
uomini fatti, i cimoli del rafano, del sedano,
del finocchio, non c'era: né d'ingozzare tordi,
pesci, e incrociare i piedi!

DISCORSO INGIUSTO.

Anticaglie! Ricordi
di quando ancora usavano Dipòlidi, cicale,
Cecèdo e le Bufonie![1]

DISCORSO GIUSTO
scattando, con fuoco.

Pure, allevai con tale
disciplina la gente che vinse a Maratona!
Tu insegni a quelli d'ora che serrin la persona
nei mantelli: e ci scoppio, alla Panatenèa,
quando, senza pur darsi pensiero della Dea,
tengono, nella danza, lo scudo ciondoloni![2]

A Tirchippide

Quindi, fa' cuore, eleggi, bimbo, le mie lezioni,
e apprendi ad evitare la piazza, a girar poco
per le terme, a sfuggire brutture, a pigliar fuoco
se ti beffano, a cedere ai piú vecchi il tuo seggio,
a non dar noie al babbo, né fare altro di peggio
che del Pudor l'immagine possa insozzare in te.
E non correre dietro ballerine, sicché
mentre cosí t'imbamboli dietro ad una gonnella,
con lo scagliarti un pomo, la brava sgualdrinella
macchi il tuo nome. E quando parla il babbo, sta cheto,
l'età non rinfacciargli, non chiamarlo Giapeto:
pensa ch'ei t'ha tirato su come un uccellino!

[1] Le Dipolidi e le Bufonie erano antiche feste andate in disuso; Cecedo un ditirambografo quasi leggendario; e le cicale qui ricordate, son quelle d'oro, che gli antichi Ateniesi appuntavano come ornamenti nelle loro pettinature.

[2] Per difetto d'energia.

DISCORSO INGIUSTO.

Se tu dài retta a questo, somiglierai, bambino,
ai figliuoli d'Ippòcrate,[1] e ti dirà la gente
bietolone di mamma!

DISCORSO GIUSTO.

Ma vegeto e fiorente
andrai per le palestre, non cicalando in piazza
cavilli scemi, come fa questa nuova razza,
non invischiato in qualche barbina discussione!
Ma lungi da ogni briga, nella nuova stagione,
sottessi i sacri ulivi dell'Accademia,[2] a fianco
andrai d'un savio amico, cinto di giunco bianco,
mentre bisbiglia il platano con l'olmo, e olezzi effonde
lo smilace, ed il pioppo dalle tremule fronde.

Antistrofe CORO.

Che dolce fior di senno, oh tu che a vertici
sommi saggezza ergevi, dal labbro aliti!
Beati quei che ai tempi andati vissero!

Al Discorso ingiusto

E tu, signor d'ogni piú fino eloquio,
ora novelle idee convien ch'esprima:
ché tutta ha il tuo rival la nostra stima!

CORIFEO.

Sia ben grande l'acume tuo, se quest'uom tu vuoi
sconfiggere, e non fare rider dei fatti tuoi.

DISCORSO INGIUSTO.

Soffoco già da un pezzo, per la smania
di sbaragliar con opposti argomenti
le ciance di costui: ché appunto dissero
me discorso da meno i sapïenti,

[1] Famigerati babbioni.

[2] L'Accademia era un antico e famoso ginnasio d'Atene, sacro all'eroe locale *Akádemos*, ampliato da Cimone e adornato con alberi e altari. Gli ulivi che vi verdeggiavano si dicevano cresciuti da rami del primo ulivo piantato da Atena nell'Acropoli.

perché primo io di dir tutto il contrario
al diritto e alle leggi ebbi la gloria:
né c'è somma che valga il saper scegliere
cause spallate, e riportar vittoria!

A Tirchippide.

Il suo sistema, ve' come lo pizzico.
Ei vuol che tu non faccia il bagno caldo!

Al Discorso giusto.

Per che ragione il bagno caldo biasimi?

DISCORSO GIUSTO.

Perché stempera, e l'uom rende men saldo!

DISCORSO INGIUSTO.

Sta: t'ho ghermito a mezzo, e non mi scivoli! [1])
Qual tra i figli di Zeus giudichi primo
per gloriose gesta e virtú d'animo?

DISCORSO GIUSTO.

Che altro uomo superi Eracle non stimo!

DISCORSO INGIUSTO.

E dove hai visti *Bagni freddi* d'Eracle? [2])
E sí, quello era sodo!

DISCORSO GIUSTO.

Ecco, ecco lí [3])
che cosa vuota le palestre, e i giovani
spinge a cianciar nei bagni tutto il dí!

DISCORSO INGIUSTO.

Lo stare in piazza poi biasmi; io l'elogio.
Se fosse trista cosa, oh come poi

[1]) Immagine tolta dalla lotta.

[2]) Calde erano infatti l'acque della fonte che Atena aveva fatta sgorgare presso le Termopili per sollievo d'Eracle affaticato.

[3]) Si riferisce, naturalmente, all'argomentar sofistico in genere, e all'eccessivo diletto che vi prendevano i giovani.

ci avrebbe Omero figurato Nestore
in piazza insiem con tutti gli altri eroi? [1]

Ora vengo alla lingua. Ei vieta ai giovani
d'esercitarsi in essa: io ve li sprono.
Poi li vuol continenti: altro gran canchero!
Dimmi, a chi fruttò mai nulla di buono

la continenza? Lo conosci? Dimmelo,
e pigliami in castagna!

DISCORSO GIUSTO.

Eh, te ne posso
dir molti! Ci buscò la spada, Pèleo! [2]

DISCORSO INGIUSTO.

Pover'òmo! Ci fece un fianco grosso!
Buscò una spada! Il lucernaio Iperbolo
fior di quattrini fe' con l'arti sozze,
altro che spada!

DISCORSO GIUSTO.

E poi, la verecondia
valse a Pelèo di Tètide le nozze!

DISCORSO INGIUSTO.

Che poi scappò, lo piantò, perché pratico
d'amor non era, né fra i lini prode
a vegliar tutta notte; eppur la femmina
quando piú tu la sbatti, e piú ci gode!

Ma già, tu se' una rozza! — Or vedi, giovane,
continenza che frutta, e che piaceri

[1] Omero dice Nestore *agoretés*, che parla in pubblico, sulla piazza: ma il Discorso ingiusto interpreta abusivamente l'aggettivo per *piazzaiuolo*.

[2] Peleo, tentato invano, e poi calunniato dalla regina Astydamia, fu bandito dal regno: e mentre errava per le montagne, Ermète gli donò una spada, con la quale si difese dalle fiere, e compié poi la sua vendetta. In premio della sua continenza, i Celesti gli concessero la mano di Tetide, che, secondo una versione, dodici anni dopo la nascita d'Achille, lasciò il letto del marito mortale.

ti contende: ragazzi, risa, femmine,
manicaretti, còttabo, [1] bicchieri.

Ma senza questi svaghi, a che pro' vivere?
Basta: veniamo a ciò cui ti fa invito
natura istessa. Hai fatto uno sproposito,
presa una cotta, e messo ad un marito

un briciolo di corna. Se ti colgono,
sei fritto! Non sai dir mezza parola!
Ma se pratichi me, tutto t'è lecito
ciò che vuoi: salta, ridi a piena gola,

e fa' d'ogni erba fascio. Ti ci acchiappano?
Dirai che nulla hai tu fatto di male.
Giove anche lui per l'amore e le femmine
perdé la testa — dici —; ed io mortale,

come ho da stare in gamba piú dei Superi?

Ed ecco infine il celeberrimo diverbio fra Eschilo ed Euripide intorno alla essenza e ai fini dell'arte tragica.

DIÒNISO.

Sú, che c'è fretta! Cose gustose dite dunque,
non enigmi, né quanto direbbe uno qualunque!

EURIPIDE.

Dirò poi, qual valore s'abbia l'opera mia.
Ma vo' pria smascherare la ciarlataneria,
la furberia di questo; come metteva in mezzo
il pubblico, a grullaggine già da Frínico avvezzo. [2]
Prima, piantava un tizio imbacuccato e assiso,
un Achille, una Niobe, un fantoccio che il viso
celava e non diceva nulla....

[1] Giuoco molto in voga fra i Greci: si trattava di lanciare con mossa agile e precisa la feccia d'una coppa entro un'altra coppa galleggiante in un vaso piú ampio, a fine di sommergerla.

[2] Il soavissimo tragediografo di cui Aristofane tesse uno splendido elogio negli *Uccelli*, v. 750. Ma alle nuovissime scuole sembrava un'anticaglia e un babbione.

DIÒNISO.

Nemmeno un ette!

EURIPIDE.

Il coro ci appoggiava via via quattro strofette,
e quelli zitti!

DIÒNISO.

Eppure non m'era men trastullo
quel tacer che le chiacchiere d'ora!

EURIPIDE.

Gli è ch'eri grullo,
contaci!

DIÒNISO.

Ne convengo. Ma quale era il suo intento?

EURIPIDE.

Vendere fumo! Il pubblico aspettava il momento
che Niobe aprisse bocca: e il dramma andava avanti!

DIÒNISO.

Come m'infinocchiava, re di tutti i furfanti!

A Eschilo, che non sta in sé.

Ehi, che ti stiri e smanî?

EURIPIDE.

Gli è che, perdio, l'inchiodo!
Poi, giunto a mezzo il dramma con ciance a questo modo,
lanciava una dozzina di parole da bove,
babàu da dare i brividi, con cigli e creste, nuove
di zecca....

ESCHILO
minaccioso.

Ahi me infelice....

DIÒNISO.

Sta zitto!

EURIPIDE.

Ce ne fosse
stata una chiara!

DIÒNISO
ad Eschilo.

Cosa digrigni?

EURIPIDE.

Niente! O fosse,
o Scamandri, o grifoni scolpiti su brocchieri
di bronzo, parolone da scosciare corsieri, [1]
da non capirci nulla....

DIÒNISO.

Da non capirci un corno!
Una volta ho vegliato, pensando, fino a giorno,
all'ippogallo rosso. Chi sarà questo uccello?

ESCHILO.

Era quella, balordo, l'insegna d'un vascello!

DIÒNISO.

Erissi, io, di Filòsseno lo credetti il rampollo! [2]

EURIPIDE.

Dunque in tragedia proprio ci voleva, quel pollo

ESCHILO.

E che roba facevi tu, nemico dei Numi?

EURIPIDE.

Non ippogalli od ircocervi, come costumi
tu, roba da dipingere su arazzi persiani; [3]
ma l'arte, come prima l'ebbi dalle tue mani,
gonfia di rimbombaggini, di paroloni pesi,

[1] Le tragedie eschilee attingevano quasi tutte la loro materia dal ciclo epico; e suonavano quindi continuamente di nomi e parole eroiche, aliene dall'uso comune. Lo Scamandro è poi nominato quattro volte nella sola *Orestea*. Nei *Sette a Tebe* è la descrizione degli scudi dei sette eroi. E in genere è nota la predilezione d'Eschilo per le pitture grandiose e meravigliose: cfr. pag. 56 e seg.

[2] Probabilmente provvisto di una gran zazzera rossa.

[3] È indiscutibile che l'arte orientale, conosciuta pel tramite persiano, influí molto sulla fantasia d'Eschilo.

l'alleggerii del greve, piú spedita la resi,
con giretti, versetti, bietola bianca [1]) e ciarla
in decotto, filtrata da libri. E a ristorarla
le ammannii pezzi a solo....

DIÒNISO.

E in piú Cefisofonte! [2])

EURIPIDE.

Poi, non cianciavo a vanvera: roba tutta in un monte
non ne buttavo. Il primo che uscía, dicea di schianto
l'origine del dramma.... [3])

DIÒNISO.

Ci guadagnavi un tanto
che la tua non dicesse!

EURIPIDE.

Né volli alcun poltrone
nei drammi, io! Dall'esordio, parlavano padrone,
vecchia, ragazza, servo, femmina, tutti!

ESCHILO.

E il collo
per tale ardir, tagliarti non dovean?

EURIPIDE.

Per Apollo,
fu azione democratica, codesta anzi!

DIÒNISO.

Costà
non ci restare, amico! L'aria non ti confà! [4])

EURIPIDE.

Poi questi a usar la chiacchiera resi destri....

[1]) Che si adoperava realmente contro la polisarcia.

[2]) Familiare d'Euripide e amante della sua moglie.

[3]) Nei prologhi in cui Euripide esponeva agli spettatori gli antefatti.

[4]) Non parlar tanto di democrazia. — È una nuova allusione ai bassi natali d'Euripide. Se pure non gli si rinfacci di essere andato, lui democratico, alla corte di Archelao.

ESCHILO.

A chi parli!
Cosí fossi scoppiato tu, prima d'addestrarli!

EURIPIDE

Ad adattar sui versi squadre, seste sottili,
ad osservare, ordire raggiri, tender fili,
penetrare, inquisire, affinar l'intelletto,
pensare a mal, scrutare delle cose ogni aspetto....

ESCHILO.

A chi parli!

EURIPIDE.

E i miei drammi s'aggiravano intorno
a fatti di famiglia, che avvengono ogni giorno.
E cosí m'esponevo: ch'era ognun competente
a intendere, a far critica! Non levavo la gente
di senno con parole tonanti o spauracchi,
Cigni inventando, Mènnoni, sonagliere, pennacchi,
puledri! Ma poi, guarda che scolari abbiam fatto
tra lui e me! Lui Formisio e Megènete il matto,
troncopicchebarbonicurvapinridamari:
Clitofonte io, Teràmene tuttogarbo ho scolari! [1]

DIÒNISO.

Teràmene! Finissimo e in tutto piú che franco:
se uno passa un guaio, ed ei gli siede a fianco,
per lui súbito il gioco muta dal nero al bianco! [2]

EURIPIDE.

La maniera fu tale
ond'io li ammaestrai:
sottile e razionale

[1] Le identificazioni di questi scolari, eccezion fatta per Teramene, sono poche sicure: quel che importa per la intelligenza del luogo si ricava dal luogo stesso.

[2] Adombro una espressione che tradotta riuscirebbe assolutamente inintelligibile. Nel giuoco dei dadi il peggior tiro si chiamava *chîos*, il migliore *côos*. Diòniso dice che invece di far *chíos* Teramene fa sempre non *côos* ma *cheîos:* alludendo con questa alterazione alla sua origine non ateniese.

resi l'arte. Oramai
di tutto ognun s'intende,
e si mostra piú sveglio
in ogni cosa, e meglio
sa sbrigar le faccende
di casa che in passato.
E sta con l'occhio teso:
“Oh questo dov'è andato?
Oh quello chi l'ha preso?„

DIÒNISO.

È proprio vero! Adesso
appena in casa ha messo
un Ateniese il piede,
bercia coi servi, e chiede:
“Dov'è finito il pentolo?
Chi ha roso alla sardella
la testa? La scodella
dell'anno scorso, vive
o è già spacciata? L'aglio
di ieri, ov'è? Le olive
chi le ha messe a sbaraglio?„
E prima se ne stavano
a bocca aperta, grulli,
pastricciani, citrulli!

Antistrofe CORO.

Veduto, inclito Achille, or ciò non hai? [1]
Come, di', risponderai?
Bada sol che trascinandoti
non ti spinga il tuo furore
troppo fuor del seminato!
Gravi accuse ei t'ha lanciato.
Non rispondere, alto core,
mentre d'ira tutto fremi.
Delle vele i lembi estremi
ti convien solo disciògliere

[1] Verso dei *Mirmidoni* d'Eschilo.

per adesso; e stare in guardia,
ed attendere il momento
che tranquillo e uguale un alito
possa cogliere del vento! [1]

CORIFEO
ad Eschilo.

Oh tu che fastigi d'eccelse parole fra noi primamente
levasti, ed ornasti le tragiche fole, disfrena il torrente! [2]

ESCHILO.

Del caso m'irríto, la bile mi rode per tal battibecco
ma pure, perch'egli non possa vantarsi che io sono a secco....

volto improvvisamente al rivale

Per quali ragioni, rispondimi, un vate ammirare viene?

EURIPIDE.

Pel savio giudizio, pel retto consiglio; ché volgere al bene
i concittadini possiamo!

ESCHILO.

Se dunque tu non riuscisti
a ciò, ma da nobili e onesti com'eran, li hai resi piú tristi,
che pena ti sembra d'aver meritato?

DIÒNISO.

La morte! Oh che c'è
da chiederlo a lui?

ESCHILO
a Diòniso.

Bene, guarda quali uomini s'ebbe da me
Atene: se alti sei piedi, se onesti: non fuggidoveri
né gente di piazza come ora, non bindoli né paltonieri!

[1] Il furore d'Eschilo è paragonato a procella.

[2] Il confronto tra l'eloquenza e la furia delle acque era prediletto dagli antichi. Nella *Damigiana* di Cratino, un personaggio, nell'udire la foga del poeta Cratino, protagonista egli stesso della commedia, sclamava (framm. 186): Che torrente di versi, o Nume Apollo! — Romoreggian le fonti, dai suoi labbri — sgorgan dodici polle, da le fauci — tutto un Ilisso!

Ma lance fremendo, ma picche, ma bianchi cimieri d'elmetti,
e caschi e schinieri, cingevan di cuoio settemplice i petti!

EURIPIDE.

E avanti col solito giuoco! Con questo diluvio di caschi
di certo mi stritola! E come facesti a ridurli sí maschi?

DIÒNISO

ad Eschilo che dà segni evidenti di cruccio
per l'interruzione.

Dillo, Eschilo, doma l'altero sentir che in orgasmo ti mette.

ESCHILO.

Un dramma io composi spirante guerresco furor!

DIÒNISO.

Quale?

ESCHILO.

I Sette
a Tebe: chiunque l'udisse voleva venire alle mani!

DIÒNISO.

Un guaio davvero facesti: ché rappresentasti i Tebani
piú forti di noi nella pugna: bisogna pigliarti a nerbate! [1])

ESCHILO.

A voi stava fare altrettanto; ma altro pel capo avevate!
I Persi poi diedi alle scene: cantando sí nobile gesta,
di vincere sempre il nemico in tutti la brama ebbi desta!

DIÒNISO.

Che gusto fu, quando evocare lo spettro di Dario s'udí,
e il Coro gridava: — ahimè, ahi! — battendo le mani così! [2])

Imita il lagno e picchia le mani.

ESCHILO.

Il cómpito è tal dei poeti. Dei tempi agli inizi risali,
e vedi quanto utile agli uomini reser quei vati immortali!

[1]) Dalla guerra persiana in poi i Tebani erano invisi agli altri Greci.

[2]) Nei *Persiani* non si trovano le espressioni precise che usa nel testo Diòniso. Ma questi, è naturale, ricorda all'ingrosso, e imita comicamente.

Orfeo rivelava i misteri, le mani dal sangue aver pure
prescrisse: Museo fu maestro d'oracoli e mediche cure;
l'arare, il vangar, del ricogliere Esiodo mostrò le stagioni;
e Omero, il divino, tal pregio, tal nome non ha pei suoi buoni
precetti? Schierarsi, esser prode, sfoggiar nell'armarsi bel tratto!

DIÒNISO.

Ma in ciò suo cattivo scolaro fu Pàntacle, quell'arfasatto!
L'altrier, nel corteo, cinto l'elmo, volea poi legarvi il cimiero!

ESCHILO.

Ma altri eroi molti, fra i quali c'è Lamaco il bravo! E da Omero
le mille prodezze dei Patrocli e i Teucri dal cuor di leone
ritrasse, plasmò la mia mente; e a quelli d'Atene fui sprone
che sé con quei forti agguagliassero, udendo la tromba guerresca!
Non già Stenebèe misi in scena, né Fedre sgualdrine; [1]) né tresca
di femmina alcuno può dire ch'io m'abbia introdotta in un dramma!

EURIPIDE.

Sfido io! Se d'erotica grazia in te mai c'è stata una dramma!

ESCHILO.

E mai non vi sia! Tu al contrario ne avesti di buona misura,
e in casa: talché poi ne fosti scottato! [2])

DIÒNISO.

La cosa è sicura!
Cascò sul tuo capo la colpa onde altre facevi tu ree!

EURIPIDE.

Che danno avran fatto ad Atene, briccone, le mie Stenebèe?

[1]) Euripide aveva gran predilezione per sceneggiare amori anche incestuosi. Gli amori di Fedra aveva trattato in due drammi, l'*Ippolito velato* e l'*Ippolito coronato:* in due altri quelli di Stenebea (l'*Antea* d'Omero): la *Stenebea* e il *Bellerofonte.*

[2]) Suida narra che Euripide ebbe due mogli, e tutte e due infedeli.

DIÒNISO.

Codesto: che donne bennate, consorti a bennati, veduta
la scena del Bellerofonte, [1] per l'onta bevean la cicuta!

EURIPIDE.

Oh il fatto di Fedra, dal vero pigliato non l'ho tale e quale?

ESCHILO.

Di certo, perdio! Ma un poeta lo deve nascondere il male,
non metterlo in mostra e insegnarlo! Ché per i bambini
ci sono
maestri, poeti pei grandi: espôr noi dobbiam solo il buono!

EURIPIDE.

Spacciar Licabetti e volate Parnasie, gli è questo che nomini
insegnare il buono? Oh non devesi parlar come parlano
gli uomini?

ESCHILO.

A esprimere grandi concetti, la frase conviene si crei
acconcia. E parole piú grandi ci vogliono pe' semidei,
se han gli abiti pure di tanto piú belli dei nostri! L'esempio
io pure ne porsi: ma tu ne facesti poi misero scempio!

EURIPIDE.

Io? Come?

ESCHILO.

Tu primo per muover le viscere al pubblico,
i prenci
ponesti cenciosi in iscena.

EURIPIDE.

Che male avran fatto quei cenci?

[1] Allude a un fatto ignoto. A seconda che si varî la punteggiatura, si può intendere che qualche donna si uccise, o per la vergogna d'esser donna, nel vedere la spudoratezza di Stenebea, o perché, colta in fallo, volle comportarsi come un'eroina da tragedia.

ESCHILO.

Che niuno allestire, per quanto sia ricco, vuol piú la trireme;
ma avvolto fra laceri stracci, dicendosi povero, geme!

DIÒNISO.

E sotto ha una veste di lana finissima. E se gli riesce
di far, con le chiacchiere, il tiro, via, tronfio, al mercato del pesce!

ESCHILO.

E poi, tu la ciarla insegnasti, tu del battibecco la pratica,
per cui si vuotâr le palestre, per cui dimagrita è la natica
a questi ragazzi ciaboni, per cui sin la gente di mare
discute, risponde a' suoi capi. Null'altro sapevano fare
quand'ero tra i vivi, che dir voga voga, che chieder biscotto!

Tale era dunque la polpa generosa racchiusa entro la buccia pulcinellesca. E la commedia nel suo sviluppo secolare acquistò poi caratteri piú omogenei e coerenti, e tecnica infinitamente piú scaltra. Ma non mai esercitò piú altamente l'ufficio suo di educare ridendo. Né mai lo esercitò in maniera piú piacevole, né seppe intrecciare alla beffa e all'insegnamento piú commossi accenti lirici, piú vaghe immagini ispirate ad ogni spettacolo di bellezza.

Abbiamo visto che l'antico inno falloforico, sviluppandosi e moltiplicandosi in una specie di gemmazione, diviene quasi uno scheletro, che imprime unità formale alla polpa non molto organica della commedia.

Ora avviene anche qui un fenonemo analogo a quello che osservammo nella tragedia. Via

via che la parte drammatica si organizza e assume essa l'ufficio principale, i brani corali mettono sempre piú a nudo il loro carattere superfluo. Anche qui sono visibili gli sforzi del poeta per conferire ad essi qualche ufficio drammatico; ma anche qui i tentativi divengono sempre piú radi, e il coro finisce col perdere importanza, sin quasi a disinteressarsi del contenuto della commedia, a divenire semplice intermezzo danzato, a sparire. Tale processo è visibilissimo nel teatro di Aristofane.

Ma nella prima parte dell'opera di Aristofane, lo vediamo divenuto come il campo libero in cui potevano effondersi liberamente, allo stato puro, altri elementi che nelle parti drammatiche delle commedie trapelavano qua e là, ma presto dovevano cadere e confondersi nella obbligata comicità del contesto. E principalmente l'elevato lirismo eroico e civile, e la poesia idillica.

Del primo abbiamo avuto saggi nei tre brani riportati; e basta poi ricordare la sublime ipotiposi del vecchio guerriero degli *Acarnesi*, che, stretto nelle reti sofistiche d'un giovanotto azzeccagarbugli, si allontana dal tribunale biascicando per vecchiaia, e si lagna: « Quel che ho in serbo per la bara, ci devo pagare la multa; » o, nei *Cavalieri*, la immagine del maratonomaco, che, abbattuto in qualche scontro, si rialzava, e negava d'aver toccato il suolo; e l'elogio dei maratonomachi, e, mirabile, dei loro cavalli. Del resto, il lirismo eroico dà una gran vampata in queste due antiche commedie, e, già illanguidito nelle *Vespe*, scompare poi quasi interamente.

Da cima a fondo invece l'opera d'Aristofane appare colorata da vivissime tinte incantevoli di poesia idillica o agreste.

Ecco, fra le tante, nella *Pace*, una pittura delle delizie campestri.

Strofe CORO.

Che giubilo, che giubilo,
finirla con le buffe,
con le cipolle e il cacio!
Non godo io, no, di zuffe!
Ma con gli amici starmene
vo' presso il fuoco invece,
gli asciutti ceppi ardendovi,
d'està sbarbati; e il cece,
la faggiòla, su la bracia
arrostire; ed alla Tracia [1]
accoccar baciozzi, quando
si sta mógliema lavando.

Epirrema CORIFEO.

Oh dolcezza insuperabile, quando il campo è seminato,
e dal cielo un Dio l'arrora, dire ad un del vicinato:
Che si fa, di', nel frattempo, Capoborgo? A me talenta
berne un dito, mentre un Nume ci protegge la sementa!
Di favette abbrustolisci, sú, mogliera, tre misure,
e vi mesci del granone, e dei fichi scegli pure.
E una voce, nel podere, costaggiú, la Sira dia
a Manète [2], perché torni: tanto oggi non c'è via
di potar, né di zappare; ché il podere è un acquitrino!
Sú, qualcun dalla dispensa rechi il tordo e il lucherino.
C'era poi del fior di latte, quattro lepri in casa c'era,
se la gatta non le avesse sgraffignate ieri sera;
ché facea rumore dentro, e raspava non so che.
Una, oh bimbo, al babbo recane, e per noi serbane tre;
e a Bruttino di mortella chiedi inoltre un po' di rami,
con le bacche e tutto; e insieme Buonagrazia anche
— tanto è, già, tutta una strada, — si chiami

[1] Perché gran parte delle fantesche venivano di Tracia, *Tracia* era divenuto nome comune; come, per esempio, a Roma, quello di *norcino* (da Norcia) per i manipolatori di carni suine. — Si veda, piú oltre, il nome analogo di *Sira*.

[2] Nome generico di servo.

ché a vuotar venga un bicchiere
qui con noi, mentre al podere
un Iddio propizio bada.

Antistrofe CORO.

Quando le sue dolcissime
arie la cicaletta
ripete, i lemnî pampini [1])
riguardar mi diletta,
se invaian già — ché il grappolo
han primaticcio — e il fico
farsi maturo e turgido.
E allor lo gusto, e dico:
Oh carissima stagione! —
E di timo un beverone
su ci trinco; e mi c'ingrasso,
e l'estate meglio passo,

Antepirrema CORIFEO.

che a vedermi avanti qualche maledetto comandante,
con tre ciuffi sopra l'elmo, e un mantel tutto sgargiante,
il cui panno, in Sardi proprio, dice lui, fu tinto in rosso. [2])
Ma se a zuffa andar conviene quel mantello avendo in dosso,
Sardi in Cizico mutata sembra allora, e il rosso in giallo.

Colorito anche piú fine hanno numerosissimi brani in cui gli Uccelli descrivono la loro vita. E si oda qui la deliziosa monodia onde il Bubbola chiama a sé prima la rosignoletta, e poi tutti gli altri uccelli.

IL BUBBOLA
entra nel macchione e canta.

Sorgi dal sonno, e schiudi le divine
tue labbra, o mia compagna, all'inno santo

[1]) Il vino di Lemno era molto generoso.

[2]) Le stoffe rosse di Sardi erano celebrate, e non meno le gialle di Cizico. Ma quelle prendevano in battaglia il colore di queste, se le indossava alcuno di quei comandanti fanfaroni, a cui la guerra produceva effetti non dissimili da quelli che la vista dell'Empusa produce a Diòniso nelle *Rane*.

onde tu gemi il fine
d'Iti, quel mio, quel tuo perenne pianto.
L'inno tremulo vola
dalla canora gola;
e tra i rami fiorenti
d'uno smilàce, levasi fino al trono di Giove
limpida un'eco: dove
risponde ai tuoi lamenti
sull'eburnea cetra, e insieme guida
le carole divine
Febo da l'aureo crine.
E con celesti grida
armoniose, intanto
schiudon le labbra gl'Immortali al canto.

Giunge di dietro la scena un suono di flauto imitante il gorgheggio dell'usignuolo.

SPERABENE.

Oh, Giove re, che voce ha l'uccelletto!
Come ha empiuto di miel tutta la macchia!

Un flauto preludia.

GABBACOMPAGNO.

Ehi!

SPERABENE.

Che c'è?

GABBACOMPAGNO.

Vuoi star zitto?

SPERABENE.

E perché mai?

GABBACOMPAGNO.

Già s'apparecchia a ricantare, il Bubbola!

BUBBOLA.

Epò popò popò popò popí,
pipí, qui qui, qui qui,
qui qui, qui tutti, o miei compagni alati,
quanti dai seminati
degl'industri bifolchi
semi ed orzo rapite,

o prosapie infinite — da la morbida voce
e da l'ala veloce;
e quanti per i solchi — errando a schiera
pigolate con sí grata e leggera
voce a le zolle intorno,
tio, tiò, tiotiò;
e quanti nei giardini hanno soggiorno
fra ramoscelli d'edera,
o su montane piagge
d'albatrelle si nutrono e d'olive selvagge,
tutti volate alla mia voce qui:
tiotiò tiotò tirití.
Voi che ingoiate in umidi valloni
le stridule zanzare,
voi che godete il pascolo fiorito
di Maratona ed ogni irriguo sito,
e voi ch'errate a par con le alcioni
sul procelloso mare,
qui venite a sentir le novità;
ché ogni tribú dei collilunghi aligeri
ora aduniamo qua.
Perché giunto è un tal vecchietto
di talento,
che mandar vuole ad effetto
un nuovissimo progetto:
sú sú, tutti a parlamento,
qui qui qui,
torotò torotò tirití,
chicchabàu chicchabàu,
torotò torolilí.

GABBACOMPAGNO.

Ne vedi, uccelli?

SPERABENE.

Io punti, per Apollo!
E sí, che guardo in cielo a bocca aperta!

GABBACOMPAGNO.

E allora, a quel che vedo, inutilmente
s'è andato a lamentar dentro la macchia,
facendo il verso del piviere, il Bubbola!

Addirittura fra l'azzurro del cielo ci trasportano le strofe luminose delle *Nuvole.*

Strofe

Sorgiam, perenni Nuvole,
la parvenza svelando agile e rorida,
dall'echeggiante Oceano
padre, ai sublimi vertici dei monti
incoronati d'alberi;
e contempliamo gli ultimi orizzonti,
la sacra terra che nutrica i frutti,
il fragorio dei santissimi fiumi,
il fremer cupo dei marini flutti.
Ché il sole, infaticato occhio dell'ètere,
sfavilla, cinto d'abbaglianti lumi.
Or via, si scuota il pluvio
vel dalle forme eterne,
ed alla terra volgasi
l'occhio che lungi scerne!

SOCRATE.

Dunque m'udiste, oh Nuvole venerande! — Hai sentito
suon di voci, e d'un tuono il celeste muggito?

LESINA.

Certo! Ed a voi, Signore venerande, mi prostro,
e rispondere voglio corrégge al tuonar vostro.
A verga a verga, tremo! Che paura m'han messo!
Ora sí, che la faccio, permesso o non permesso!

SOCRATE.

Non dire buffonate, non seguire l'usanza
di questi scrittoracci di commedie! S'avanza
di Dee folta una schiera, che al suon degl'inni danza.

Antistrofe CORO.

Moviam, piovose vergini,
le pingui zolle a contemplar di Pàllade, [1]

[1] Il suolo dell'Attica era magro; ma Pindaro l'aveva chiamato pingue (*liparós*); e l'epiteto era troppo gradito, pare, alle orecchie ateniesi, perché i poeti vi rinunziassero.

la popolosa amabile
cecropia terra. Qui dei riti arcani
il pregio, allor che il mistico
tempio si schiude a pure orge; agli Urani[1])
qui le votive offerte; e i simulacri,
e i santuarî eccelsi, ed i cortei
solenni, in gloria dei Beati, e i sacri
festini: in ogni tempo qui si cingono
di bei serti le vittime agli Dei.
E a Primavera, i bacchici
agoni, e l'allegria
d'ebbre danze, e dei flauti
la cupa melodia!

E a rendere meno incompleta la immagine del lirismo aristofanesco, riferisco infine la cerimonia dionisiaca delle *Rane*, nella quale l'esaltazione mistica e le tirate burlesche si mescolano come nelle prische falloforie di cui questo brano è una fulgidissima riproduzione artistica.

PÀRODOS.

Dalla pàrodos sinistra incominciano ad entrare i coreuti, coronati di mirto, tenendo in mano fiaccole accese. Il corifeo indossa una veste di porpora. Insieme con essi sono danzatrici.

Strofe CORO.

Oh tu che alberghi in questa sacra sede,
o Iacco, Iacco,
muovi su questo prato a danza il piede,
fra i tuoi santi seguaci.
Squassa il mirto che, folto
di bacche, ombra il tuo volto
di florida ghirlanda: segna con passi audaci
in mezzo ai cori mistici
la mia giocosa danza,
pura, d'ogni fren libera,
cui largiron le Grazie ogni eleganza!

[1]) Contrapposti agli Inferi, e specialmente a Dèmetra e Persefone, venerate in Eleusi; i loro riti erano misteriosi.

ROSSO.

O di Demètra santa e onoratissima
figlia, che dolce odor m'aleggia intorno
di ciccia di maiale!

DIÒNISO.

E zitto! Forse
ci buschi pure un pezzo di budello!

Antistrofe CORO.

Scuoti le faci, e la fiamma ridesta,
o Iacco, Iacco,
astro che irraggi la notturna festa!
Il prato arde di fuochi:
fremono dei vegliardi
già le ginocchia; e i tardi
anni, e le cure scosse, corrono ai sacri giuochi.
Al lume delle fiaccole,
or qui avanti, o Beato,
i carolanti giovani
guida tu sul fiorito umido prato!

I coreuti sono oramai entrati tutti quanti, e si sono disposti in giro intorno all'altare di Diòniso.

CORIFEO. [1]

Taccia, e dal nostro coro stia lunge chi straniero
è a questo rito, o impuro tuttor serba il pensiero,
né vide o danzò l'orgie delle nobili Muse,
né alle bacchiche furie nell'idioma infuse
di Cratino taurofago [2] s'iniziò; chi a sceda
goffa ed impronta gode, né civil gara seda,
ai suoi concittadini cuor mostrando benigno,
ma l'aizza e fomenta, pur d'empire il suo scrigno;
chi, reggendo il timone dello stato in burrasca,
navi al nemico e forti consegna, e ingoffi intasca;

[1] I versi del corifeo sono una imitazione del bando che l'araldo sacro d'Eleusi lanciava nel momento di riunire gli iniziati.

[2] Aristofane onora il rivale estinto, e in vita deriso, con l'epiteto che si conveniva al dio stesso della commedia.

o al par di Toricione, di vigesime infame
esattore, a Epidauro manda pece, coiame
e vele, in contrabbando da Egina;[1] o altrui consiglia
che fornisca denaro all'ostile flottiglia:
o scrive cori ciclici[2] e poi di piscio allaga
d'Ecate l'erme: o un rabula, che rifilò la paga
ai poeti, per essere stato messo in burletta
nelle bacchiche patrie feste.[3] Diamo disdetta,
la diamo una seconda volta, a tutti costoro,
e una terza, che lunge stian dal mistico coro.

Agli iniziati.

E voialtri, alla veglia preparatevi; e desta
sia la canzon che addicesi a questa sacra festa!

Strofe 1.° SEMICORO.

Sovra i floridi seni
dei prati, ognuno a tessere
carole il pie' disfreni;
e beffe mesca e giuochi e scede: omai
s'è banchettato assai![4]

Evoluzione del coro.

Antistrofe 2.° SEMICORO.

Avanza. E sia tua cura
d'inneggiare a Persefone
che di far salvo giura
ora e sempre il paese; e a lei s'oppone
invan Toricione.

Grida di giubilo in onore di Persefone.
Nuove evoluzioni.

[1] Questo Toricione aveva l'appalto dei dazi d'un vigesimo sull'importazione e l'esportazione imposta dagli Ateniesi ai paesi alleati. E pare che non si distinguesse per delicatezza.

[2] Di carattere, naturalmente, religioso. Qui si allude probabilmente a Cinesia.

[3] L'oratore politico che diminuí la paga dei poeti comici fu o Agirrio o un certo Archino, o Archedemo.

[4] Una parte delle cerimonie consisteva nel banchettare, e questa parte si suppone qui già esaurita.

CORIFEO.

Con nuova forma d'inni, con sacri canti onora
Demètra omai, la diva delle biade signora!

Strofe 1.° SEMICORO.

Demètra che dài leggi
alle pure orge, avanza,
e il coro tuo proteggi.
Fa' tu che in giòco e danza,
senza noie d'attorno,
io varchi intero il giorno.

Antistrofe 2.° SEMICORO.

E assai baie, e non pochi
concetti esprima seri;
e dopo beffe e giochi
degni dei tuoi misteri,
vittorioso infine
stringa la benda al crine!

CORIFEO.

Su via! Negl'inni invochisi anche il florido Nume,
Iacco, che ai balli nostri prender parte ha costume!

Strofe I CORO.

O Iacco onorato, che un rito
trovasti su ogni altro gradito,
qui presso l'Iddia [1])
mi segui: dimostra che agevole
t'è compier lunghissima via. [2])
Iacco, di balli amico, accompàgnati a me.

Strofe II

Per chiasso, od a vile tenendoli,
volesti che andassero a sbrendoli

[1]) Una parte del mistero consisteva dunque nella visita di Iacco a Demètra e Persefone. Sarebbe facile trovare analogie in cerimonie religiose celebrate anche ora nei villaggi.

[2]) Sebbene giovanetto e delicato. E forse il coro è qui di vecchi, i quali spronano sé stessi, con l'esempio del Dio, a bandire ogni pigrizia.

i panni e il calzare;
sicché senza impaccio potessimo
scherzare, carole intrecciare! [1]
Iacco, di balli amico, accompàgnati a me!

Strofe III

Or ora sbirciavo di volo,
compagna ai miei giuochi, un bocciuolo
di giovanettina:
s'è fatta uno sdrucio alla tunica,
affacciata s'è la poppina....
Iacco, di balli amico, accompàgnati a me!

ROSSO.

Io sono sempre compagnone, e voglio
folleggiare e danzare!

DIÒNISO.

Ed io ti seguo!

Con lazzi mimici prendono parte alla danza divenuta animatissima. Dopo qualche evoluzione, i coreuti tornano al posto.

Epirrema CORO.

Si beffa insieme Archèdemo,
che a sett'anni suonati
non gli erano spuntati — colleghi di tribú? [2]
Or fa l'arruffapopolo
tra i morti di lassú;
e in ogni sozza briga
lo trovi in prima riga!

DIÒNISO
interrompendo.

Sapreste di Plutone
dirmi ov'è la magione?
Stranieri siam del loco — siam qui giunti da poco.

[1] Chi partecipava alle sfrenate feste bacchiche, indossava i vestiti piú andanti.

[2] Si aspetterebbe denti. Archedemo allora aveva gran parte nella cosa pubblica. Aristofane gli rimproverava di non essere ateniese, dicendo che a sett'anni ancora non aveva trovato una tribú che lo inscrivesse fra i suoi membri.

CORO.

È proprio qui vicino:
che t'indichi il cammino
non serve: giusto appunto — all'uscio tu sei giunto!

DIÒNISO

a Rosso.

Tu ripiglia il fardello!

ROSSO.

Oh che affare è codesto?
Il "Corinto di Giove?" Un ritornello! [1]

CORIFEO.

Presto!
All'altar della Diva sacro, al bosco fiorito
muovete, o voi partecipi di questo santo rito!

Gli iniziati incominciano il giro dell'orchestra.

Con sacra face io guido le fanciulle e le donne
che ad onorar la diva passan la notte insonne! [2]

Esce con le donne.

CORO

compiendo a lento passo il giro dell'orchestra.

Strofe

Al prato che florido
si vela di rose,
si corra, s'intreccino
le nostre scherzose
carole, guidate
dall'Ore beate.

Antistrofe

Per noi lieti brillano
gli eterei lumi,

[1] Una cosa ripetuta fino alla nausea i Greci la dicevano: "Corinto figlio di Giove". E l'espressione proverbiale, spiega lo scoliaste, era sorta dalla continua esaltazione che i Corinzi facevano di un loro eroe Corinto, presunto figlio di Giove, è non ad altri noto che ai suoi compaesani. Nel testo, poi, la parola *Kórinthos* ricorda *kóreis*, cimici: e Rosso dice che nel suo fardello non ne mancano.

[2] Cfr. *Le donne alla festa di Dèmetra.*

per noi che partecipi
dei riti, costumi
serbiamo ai nostrani
benigni e agli estrani![1]

Compiuto il giro dell'orchestra, i coreuti tornano ad aggrupparsi intorno all'altare di Diòniso. Rosso e Diòniso s'accostano all'uscio di Plutone.

Ora, in questo miscuglio di beffa pulcinellesca, di amara ed elevata critica civile, di lirismo ardente e squisito, consistono appunto il carattere ed il fàscino principale dell'opera di Aristofane. Queste sono le note dominanti del suo genio. Ma rimane ancora un altro elemento di gran rilievo.

E moviamo da una domanda piú e piú volte proposta dagli studiosi del nostro poeta. Ci sono o non ci sono veri caratteri comici nel teatro di Aristofane? — La risposta fu sempre, per quanto io ricordo, negativa. Ma io credo che nessuno rimanesse poi appagato dalla semplice negazione. È vero che nelle commedie d'Aristofane si cercherebbe invano un Arpagone, un Falstaff, un Don Lelio. È vero che i suoi personaggi si rassomigliano un po' tutti, ed hanno tutti il medesimo colore pulcinellesco. Ma è pur vero che, dopo tanti e tanti secoli, Strepsiade, Filocleone, Mnesiloco ci balzano incontro dalle pagine immortali, non come mummie sfasciate dai lenzuoli, bensí come creature ebbre d'incoercibile vita.

[1] Atene era tanto larga verso gli ospiti quanto inospitale era Sparta.

★

Io penso che a risolvere la contraddizione giovi studiare la differenza che intercede fra il carattere tragico e il carattere comico.

Supponiamo di assistere a un dramma tragico, e che sia protagonista un geloso. E che fin dalla sua prima uscita questa sua passione si manifesti palese, si ostenti, e, via via, in ogni sua parola, in ogni suo gesto, si confermi e si moltiplichi, senza lasciare adito a veruna altra estrinsecazione del suo sentimento, della sua personalità.

Oppure supponiamo un tiranno, che appaia, come diceva il nostro Cossa:

> una figura che spaventa
> con gli occhi, e lento incede sopra l'alto
> coturno, e, fatti a suono di misura
> tre passi, dice una parola, anch'essa
> misurata e prescelta fra le truci
> di nostra lingua;

e, cosí di seguito, non pronunci motto che non suoni condanna, non compia atto se non efferato. — Ebbene, ci convinceranno queste figure? Ci commuoveranno? Davvero, sarà un miracolo se non scoppieremo a ridere.

Egli è che in esse non vedremo l'uomo con tutte le sue sfumature, con tutte le contraddizioni e i ricorsi inevitabilmente inerenti a qualsiasi creatura umana; bensí due fantocci angolosi. Troppo visibili sono i pezzi con cui l'autore li ha costruiti, troppo palese il processo di fabbricazione. Egli ha meditato sulla

gelosia e sulla tirannide, ne ha trovati i tratti essenziali, e li ha collocati, come su manichini, su quei due personaggi. Ma poiché scopriamo il giuoco, l'illusione sparisce. Un personaggio tragico ci commuove invece quando in lui vediamo l'uomo: quando la passione che lo spinge è amalgamata col suo carattere specifico, in modo da determinare ogni atteggiamento della sua vita, pur rimanendo sempre nascosto. Non altrimenti, lo spirito dà varissimi impulsi alle membra, e rimane invisibile. Nella creazione di un carattere tragico, il lavoro preliminare teorico di osservazione e di studio può sussistere o non sussistere; ma deve assolutamente sparire, e non ha nessun valore, anzi ha valor negativo, nella definitiva creazione del personaggio. Il poeta tragico non può lavorare a base di riflessione. Egli deve *vedere, intuire* il suo personaggio, e perdersi in lui, divenir quasi il suo súccubo, seguirlo in tutti i suoi capricci e in tutte le sue contraddizioni, in una penombra di incoscienza. Dove non è questa intuizione irriflessa, ivi non è creazione tragica. Se in un personaggio che vuol essere tragico scorgiamo le applicazioni d'una meditazione filosofica, siamo indotti al riso piuttosto che al terrore. Queste son le ragioni per cui ci commuovono cosí profondamente i personaggi di Shakespeare, e la Clitemnestra di Eschilo; e ci lasciano invece tanto sovente perplessi i personaggi di Euripide, che, come vedemmo, sono spesso fantocci che sostengono le osservazioni psicologiche del poeta.

E osserviamo adesso un qualche grande carattere comico: un avaro, Euclione, un bugiardo, Lelio, un maldicente, Don Marzio. Ciascuno di

essi entra in scena con una parola o un gesto che ne determina nitidamente il carattere; e via via che procede la commedia, ogni loro motto ed ogni gesto offrono altrettanti segni del loro vizio, con l'esclusione di ogni altra estrinsecazione psicologica che possa distrarci. Qui non abbiamo lo spirito che si insinua unico ed invisibile ad animare una infinita varietà di movenze: qui abbiamo come una tintura, nella quale il personaggio sia stato immerso, e tirato su grottescamente ricoperto di un colore unico. E quanto piú fitte, insistenti, esclusive sono queste note psicologiche, tanto piú provocano il nostro riso e il nostro diletto, tanto piú ci pare che il carattere comico sia ben condotto. Qui, al contrario che nel carattere tragico, ci piace di vedere la passione, il vizio, allo stato puro esclusivo. Il processo di distillazione e concentrazione psicologica, che lí ci urtava, qui ci sembra legittimo e ci convince.[1] Vediamo benissimo i fili e la mano che li guida. Ma non ne restiamo urtati: anzi, quel tanto di marionetta che si appiccica inevitabilmente ad ogni carattere comico, accresce il nostro sollazzo.

La ragione profonda di tale divergenza consiste forse in ciò che, mentre in natura si dànno veri caratteri tragici, e forse, a guardar bene, ogni carattere è tragico, il carattere comico è

[1]) Avevo già enunciate simili idee intorno al carattere comico nel mio lavoro: *Origine ed elementi della Commedia di Aristofane* (pag. 100 e seg., vedi specialmente pag. 128), uscito nel 1914, e scritto quando non conoscevo e forse non era ancora pubblicato il libro di Bergson sul riso. Lo osservo, non per riscuotere la mia indipendenza di fronte al genialissimo pensatore, ma per affermare che le mie osservazioni derivano solo dalla analisi della commedia aristofanesca, e non sono applicazioni di teorie moderne ad opere antiche.

già di per sé una concezione artificiosa, che nella realtà non trova modelli interi, ma solo sprazzi sporadici e fuggevoli. Ma qui non si fa una indagine filosofica: qui basta rilevare il fatto, e mi sembra innegabile, che nel carattere comico, quasi piú che la creazione sintetica intuitiva, pregiamo la analisi e le scoperte psicologiche, e le iperboli escogitate a significarle e rappresentarle. Quasi piú che la messa in opera, pregiamo il lavoro di preparazione.

Di qui, mi pare, discende la conseguenza, che, mentre non può esistere poeta tragico all'infuori dalla subcosciente creazione di personaggi, cioè da vere e proprie figure sceniche, può esistere invece un poeta comico che non abbia creato mai un vero personaggio comico (scenico o da romanzo). Teofrasto e La Bruyère si possono infatti considerare meglio poeti comici che non moralisti. Grandissimo poeta comico è Orazio nelle sue satire.

E in questo senso è sommo poeta comico Aristofane. Le osservazioni e le trovate comiche profuse a piene mani per tutte le sue commedie, sono ricche e mirabilmente varie. Salvo che non sono poi sempre sgranate, come nelle satire di Orazio; ma assai spesso si organizzano e compongono in vere e proprie figure, che, se pure non completamente finite, mostrano nell'abbozzo l'unghia dell'etòlogo di razza.

Senza stare a raccattar briciole, vediamo senz'altro qualcuno di questi abbozzi.

Ecco un fanatico: Filocleone nelle *Vespe*. Filocleone, come vede su un muro o su una porta alcuna di quelle iscrizioni d'amasî cosí frequenti in Atene, qualche "*Figlio di Piri-*

lampo bello „ súbito ci scrive accanto “ *Urna bella* „. Temendo non gli abbiano a mancare sassolini per le votazioni, riduce la casa una petriera. Chiuso dentro dal figliuolo Bdelycleone, pianta piòli ai muri, e vi si arrampica come un graccio. Tenta la fuga dalle condutture dell'acqua, dai comignoli, e dalla porta, aggrappato sotto il ventre d'un asinello, come già Ulisse sotto quello d'un montone. Udite, all'uscio del tribunale, le suppliche degli incriminati che gli si raccomandano, non risponde né sí né no, ma pur lascia sperare; poi va dentro, e condanna senza misericordia. Prima d'incominciare col figliuolo il contrasto da cui dipenderà se egli debba o non debba seguitare a far l'eliaste, chiede una spada: ché non vorrebbe sopravvivere ad una sconfitta. Vinto e sconfessato dai colleghi, mentre il figlio lo lusinga col miraggio d'una vita tutta delizie, rimane a lungo in silenzio; e quando già lo crediamo convinto, prorompe in un tragico grido disperato. E, per tagliar corto, quando il cane processato in famiglia riesce assoluto, per la sua poca oculatezza e pel dolo di Bdelycleone, egli, che in vita sua non l'ha perdonata a nessuno, cade a terra come cosa morta.

Ecco un agitatore politico: il Peitetero degli *Uccelli*. Questo bravo ateniese, stanco della propria città, emigra, e persuade un dabbene e tranquillo amico, che forse non ne moriva di voglia, ad abbandonare la patria: persuade il Bubbola, una specie di decano degli uccelli, a fondare una città fra cielo e terra, e a mettersi in guerra addirittura con Giove: persuade Ercole, plenipotenziario del re dei Numi, a cedergli

per un arrosto la sovranità del padre; e, divenuto re degli uccelli, inventa complotti per mettere poi i congiurati allo spiedo. Non sappiamo a chi Aristofane avesse la mira: ma qui abbiamo proprio un precursore di Rabagas.

Addirittura impareggiabili sono l'entusiasta e lo scettico delle *Ecclesiazuse*. In questa commedia, le donne si impadroniscono del governo di Atene, e, fra altre riforme, deliberano che tutti debbano porre i loro beni in comune. Un entusiasta si affretta a sgomberare per portare alla «comunità» le suppellettili di casa. Ma sopravviene uno

ENTUSIASTA.

Fammi pigliare e trasportare in piazza
la roba mia. Che c'è, vediamo un po'. —
Vieni qui con bel garbo, vaglio mio
bello, tesoro dei tesori miei,
porta il paniere! Infarinato sei! [1])
Già, de' miei sacchi n'hai vuotati tanti!

Lo colloca avanti a sé: torna a volgersi verso l'uscio.

Dov'è la portasedia? Esci qui, pentola! —
Sei nera assai, perdio! Neppure avessi
fatto bollire la tintura pei
capelli di Lisícrate! Vien qui,
mettiti accanto a lei, pettinatrice!
Tu porta qui la brocca! — Esci tu pure,
citarista, che m'hai spesso svegliato
con le tue mattinate in piena notte,

[1]) Le canefore, e forse tutte le fanciulle che prendevano parte alla festa panatenaica, probabilmente si incipriavano. Un personaggio di *Ermippo* diceva (framm. 26): "Tutto cosparso di farina bianca — al par d'una canefora „. Del resto, tingersi in qualche modo il viso era uso comune a molti riti; cfr. il mio studio *Ninfe e Cabiri*, nel volume *Musica e poesia nell'antica Grecia* (Bari, Laterza).

ché andassi in assemblea prima del tempo!
Avanti quello con la conca! I favi!
Mettici accanto dell'ulivo! Reca
qui fuori ampolla e tripodi. Lasciate
le pentolucce e l'altre minuzzaglie!

Entra uno

SCETTICO.

Depositare la mia roba? Io?
Sarei proprio un minchione, un disgraziato!
No, non sia mai, pel dio del mare! Prima
vo' scandagliare, vo' vederci chiaro!
Mai gitterò cosí stupidamente
il mio sudore ed i risparmi miei,
senza un perché, prima d'aver saputo
come va proprio tutta la faccenda!

S'accorge dell'entusiasta e del suo sgombero.

Ehi là, questa mobilia che significa?
Perché portarla in piazza? Cambi casa?
O la mettessi in pegno?

ENTUSIASTA.

Ma che pegno!

SCETTICO.

E perché, allora, stanno in fila? Forse
le rechi in processione da Gerone
il banditore?

ENTUSIASTA.

Noooh! Trasporto in piazza
la roba mia, per farne la consegna,
come fu stabilito, alla città!

SCETTICO.

Per farne la consegna?

ENTUSIASTA.

Ma sicuro!

SCETTICO.

Salute a noi, che disgraziato sei!

ENTUSIASTA.

Ma come?

SCETTICO.

Come? È chiaro piú dell'acqua!

ENTUSIASTA.

E che? Non debbo rispettar le leggi?

SCETTICO.

Disgraziato! Che leggi?

ENTUSIASTA.

Le sancite!

SCETTICO.

Le sancite! Sarai babbeo!

ENTUSIASTA.

Babbeo?

SCETTICO.

E come no? Di', anzi, il re di tutti
i gonzi!

ENTUSIASTA.

Perché fo quanto è prescritto?

SCETTICO.

E chi ha senno ha da far quanto è prescritto?

ENTUSIASTA.

Eh, lo credo!

SCETTICO.

Chi è grullo, vorrai dire!

ENTUSIASTA.

E non vuoi fare la consegna, tu?

SCETTICO.

Me ne guarderò bene, se non vedo
prima la maggioranza, a che s'appiglia!

ENTUSIASTA.

E a che deve appigliarsi? A consegnare
le proprietà!

SCETTICO.

Se lo vedo ci credo!

ENTUSIASTA.

Ne parlan per le strade!

SCETTICO.

Parleranno!

ENTUSIASTA.

L'incolleranno, dicono....

SCETTICO.

Diranno!

ENTUSIASTA.

Ma tu non credi nulla!

SCETTICO.

Crederanno!

ENTUSIASTA.

Ti fulminasse Dio!

SCETTICO.

Fulmineranno! —
Credi che porterà, chi ha sale in zucca?
Da noi portare s'usa poco! Solo
pigliar ci torna a verso. Ed anche i Numi
fanno cosí, perdio! Guarda le palme
dei simulacri! Quando noi chiediamo
a loro qualche grazia, se ne stanno
con la mano protesa, mica in atto
di dare qualche cosa, ma di prenderla![1])

ENTUSIASTA.

Lascia che compia il mio dovere, amico!

Affaccendato.

Qui bisogna legare. Ov'è la cinghia?

SCETTICO

dopo una breve pausa, ripigliando.

Fai la consegna per davvero?

[1]) Molte statue di Numi avevano l'antibraccio proteso per sostenere qualche simbolo.

ENTUSIASTA.

E sí!
Pure questi due tripodi, ci lego!

SCETTICO.

Oh che pazzia, non aspettare quello
che fanno gli altri, e allora, poi....

ENTUSIASTA.

Far che?

SCETTICO.

Pensarci sopra, e cincischiar dell'altro!

ENTUSIASTA.

E a che scopo?

SCETTICO.

Se viene un terremoto
fitto, o un balen di malaugurio, o un gatto
attraversa la via, tralasceranno
di portare, baggèo!

ENTUSIASTA.

Bella figura,
se non trovassi piú dove deporre
la roba!

SCETTICO.

Eh!, si trattasse di pigliare!
Troverai, non pensarci, anche se arrivi
a fin di mese!

ENTUSIASTA.

E come?

SCETTICO.

Eh, li conosco
bene io, costoro, pronti a far sanzioni,
per poi negarsi a quanto hanno sancito!

ENTUSIASTA.

Porteranno, mio caro!

SCETTICO.

E se non portano?

ENTUSIASTA.
Porteranno, sta quieto!
SCETTICO.
E se non portano?
ENTUSIASTA.
Ci azzufferem con loro!
SCETTICO.
E se vi battono?
ENTUSIASTA.
Va' via, lasciami stare!
SCETTICO.
E se la vendono?
ENTUSIASTA.
Non potresti crepare?
SCETTICO.
E se crepassi?
ENTUSIASTA.
Faresti opera santa!
Torna ad affaccendarsi intorno alle masserizie.
Momento di pausa.
SCETTICO
ripigliando.
Dunque, vuoi
proprio portare?
ENTUSIASTA.
Io? Certo! E, giusto, vedo
che i miei vicini portano anche loro!
SCETTICO.
La butta via, l'amico, la sua roba!
ENTUSIASTA.
Tu vedi nero!
SCETTICO.
Ma che nero! Come
non li avessi sott'occhio tuttodí
certi decreti! Ti ricordi quello
sul sale?

ENTUSIASTA.

E come!

SCETTICO.

E quello sui bronzini,
te lo ricordi?

ENTUSIASTA.

E ci ho passato un guaio,
per quel decreto! — Me ne andavo, appena
venduta l'uva, con le gote piene
di bronzini, [1] al mercato, a comperare
farina. E lí, mentre sporgevo il sacco,
il banditore grida: “D'ora innanzi
nessuno accetti piú bronzini: ha corso
solo l'argento!„

SCETTICO.

O quella quadragesima,
quel trovato d'Euripide? [2] Testé,
chi di noi non giurò che frutterebbe
cinquecento talenti alla città?
Chi non portava Euripide alle stelle?
Quando alla prova poi si vide ch'era
la solita canzone, e n'uscí un fiasco,
chi non coperse Euripide di fango?

ENTUSIASTA.

Non è lo stesso, grullo! Allora s'era
al governo noialtri, ora le femmine!

Al servo.

Ma che cianci? Ragazzo, a me un forcone!

Infila il pacco dei mobili nel forcone, e s'avvia:
ma mentre sta per uscire, si presenta una

ARALDA.

Cittadini, o voi tutti — poiché adesso

[1] Gli Ateniesi, come anche adesso molti Orientali, portavano in bocca le piccole monete.

[2] Non sappiamo nulla di preciso su questa tassa del quarantesimo. L'Euripide qui ricordato non è, naturalmente, il tragediografo.

le cose van cosí —, correte súbito
dalla generalessa, ché la sorte
tratta per voi, vi dica, uno per uno,
dove desinerete. Son già pronte
tavole colme d'ogni ben di dio,
e canapè coperti di pellicce
e di tappeti, e profumiere in fila.
Già si tempera il vino entro i boccali,
sono infilati i lepri negli spiedi,
sono i pesci in graticola, s'impastano
marzapani, s'intrecciano corone,
si friggono ciambelle; e le ragazze
fan bollire nei pentoli purè.
In mezzo, col mantel da cavaliere,
netta Smèo le scodelle delle femmine.
Vien gorgheggiando, con un altro giovine,
Geronte, in manto e scarpettine; e lascia
camiciotto e gabbàno in abbandono. [1])
Venite, su! Quello che porta il pane
aspetta! Pronti a batter le ganasce!

SCETTICO.

E allora, andiamo! Qui che ci sto a fare,
se la città delibera cosí!

ENTUSIASTA.

Ehi, dove corri? Tu non hai deposto!

SCETTICO.

A pranzo!

ENTUSIASTA.

Proprio no, se non fai prima
la consegna, se quelle han sale in zucca!

SCETTICO.

Porterò!

ENTUSIASTA.

Quando?

[1]) Si deve trattare d'un poveraccio a cui il nuovo stato di cose permette di vestirsi civilmente.

SCETTICO.

Il mio ritardo, amico,
non guasterà.

ENTUSIASTA.

Come?

SCETTICO.

Come? Qualcuno
porterà dopo me, non ci pensare!

ENTUSIASTA.

Vuoi dunque il pranzo, di riffe o di raffe?

SCETTICO.

Che vuoi che faccia? I benpensanti devono
dare una mano a regger la baracca
come possono!

ENTUSIASTA.

E se te l'impediscono?

SCETTICO.

Ci sguscio di nascosto!

ENTUSIASTA.

E se ti frustano?

SCETTICO.

Gli appioppo una querela!

ENTUSIASTA.

E se ti beffano?

SCETTICO.

Mi pianto accosto all'uscio....

ENTUSIASTA.

E poi? Sentiamo!

SCETTICO.

Arraffo i cibi a chi li porta dentro!

ENTUSIASTA.

Intanto resta in coda! — Ehi là, Parmenio,
Zucca, pigliate tutta la mia roba!

Entra seguito dai servi.

SCETTICO.

Perdio, qui ci vuol qualche gherminella,
per serbar la mia roba, e in questa macca
che s'impasta in comune ungere il becco!

Pausa.

Sí, questa mi par buona! Andare a pranzo
bisogna pure! E non ci perder tempo![1]

Aristofane ha dunque nitida la concezione del carattere comico che doveva poi informare Euclione, Tartufo, Lelio, Don Marzio: il concentramento in un personaggio dei tratti salienti che determinano un dato carattere, con la esclusione di ogni particolare che possa annebbiare la unità di impressione. Ma tale concezione, se riluce in questo o in quell'abbozzo, non si concentra mai in una gran figura che dòmini da cima a fondo una commedia, e le imprima il proprio sigillo. In Aristofane non c'è dunque una vera e propria commedia di carattere.

Invece, durante le ultime commedie, dalla *Lisistrata* alle *Tesmoforiazuse*, le *Ecclesiazuse*, il *Pluto* (le *Rane* sono una parentesi), si affaccia un'altra concezione del carattere comico che, affermandosi a grado a grado, sembra concretarsi nella ultima commedia rimastaci: nel *Pluto*. E specialmente nel protagonista Cremilo.

Cremilo è un galantuomo. E che tale fosse anche per il passato, lo riconosce perfino lo scetticissimo Blessidemo. Nelle sue promesse a Pluto (245) delinea sé stesso come il vero uomo assennato descritto da Orazio. È amantissimo della moglie e dei figli, e, tratto veramente miracoloso, appena salito in auge, chiama gli antichi compagni di stento a fruire del suo

[1] Ha fatto qualche trovata: ma non ci dice quale.

nuovo benessere: né meno affettuose sono le accoglienze che fa all'ingrato Blessidemo.

Cremilo è un vero carattere, aderente alla realtà, e mantenuto uguale da cima a fondo. Ma non è un vero e proprio carattere comico. Non egli irraggia intorno a sé la luce comica, non egli modifica i fatti con la fòrza d'una sua deformazione psicologica; ma, travolto in mezzo a comiche circostanze, da queste deriva la sua luce: satellite e non astro. E con lui vediamo, pur rimanendo nell'àmbito dell'opera d'Aristofane, intristire, senza aver dato pieno fiore, la commedia di carattere, ed incominciar la commedia d'intreccio. E questa a mano a mano progredirà nel teatro che segue, sino a trovare la sua piena espressione in Menandro.

In questo, piú che nei segni esteriori, cari alla tradizione filologica (mancanza di cori — mancanza di attacchi personali[1] — castigatezza del linguaggio) consiste la modificazione profonda della commedia, — il passaggio dalla commedia antica alla commedia nuova: in questo, e nel progressivo eclisse della parte lirica, che, dominatrice originaria della commedia, pel tramite dell'inno falloforico, sfiorisce via via che questo nucleo, come il nucleo ditirambico nella tragedia, perde il suo carattere, e da parte essenziale, diviene, nel nuovo organismo, modellato da necessità intime ed esterne, parte superflua ed ingombrante.

Abbiamo visto come la tragedia euripídea chiudesse in sé gli elementi del dramma borghese. Ma anche verso il dramma borghese

[1] Che viceversa persistono anche nella commedia nuova, come vediamo dai nuovi frammenti di Menandro.

piega già per piú d'un carattere questa ultima commedia di Aristofane, che anche per molti altri lati preannuncia la commedia menandrea. Le due grandi composizioni scaturite dall'unica rupe dionisiaca, discendono, vivaci rigagnoli, per due tramiti diversi, raccolgono da altri declivî altri ed altri rivoli, divengono fiumi maestosi, corrono per contrade diverse, rispecchiano altre rive ed altri cieli. Poi, vicini oramai alla foce, si riavvicinano, e sembrano prossimi a confondere nuovamente le loro acque.

★

Nella superstite, non ricchissima opera di Aristofane, abbiamo cosí viste riflesse, come in iscorcio, le vicende della commedia attica antica, dalle origini allo sfiorire.

Ma il vero Aristofane dobbiamo sempre cercarlo nel primo periodo della sua opera, che si apre con gli *Acarnesi,* e si conclude con gli *Uccelli.* Questo è il suo momento eroico. Il momento di prima ebbrezza, in cui il poeta crea liberamente, affidandosi tutto al suo genio, senza riflettere troppo ai principî generali e alle condizioni dell'arte, accettando le forme offerte dalla tradizione, per gittare in esse il nuovo metallo prezioso che gli ribolle incandescente nell'anima. E le forme antiche, investite dal nuovo impeto, sembrano nuove; e dove il metallo soverchia, si sfrangia in arabeschi meravigliosi.

E qui, attraverso ai tipi buffoneschi, attra-

verso alla comicità plateale, attraverso al meraviglioso lirismo, penetriamo nel vivo del genio artistico di Aristofane. Genio temprato d'una gamma infinita, che va dal piú chiassoso colore pulcinellesco alle piú squisite sfumature della lirica alata. E una luce speciale si diffonde a rialzare d'un tono questa varietà di colori: ed è la perenne aspirazione, il desiderio senza speranza del passato grande, sereno, radioso.

Ed è come la lievissima punta amarognola che corregge ed affina la soavità di un ambrosio licore. Tra la comicità sfrenata, tra la critica acerba, tra la lirica luminosa, questa perenne nota nostalgica introduce la vibrazione melanconica, che, sia pur tenuissima, appare indivisibile compagna alle opere che attingono le vette supreme dell'arte.

E per essa, come per l'intimo carattere di serenità e di grazia, come per la immaginosa compostezza della forma, l'opera di Aristofane rifulge ai nostri occhi quasi l'ultima irradiazione meravigliosa della grande arte classica di Grecia.

IV

MENANDRO

La materia di questo ultimo capitolo è in buona parte tolta dal più ampio studio su Menandro pubblicato nel volume *Nel Regno di Diòniso*, edito dalla Casa Zanichelli.

Dopo Aristofane, una lunga e perenne fioritura di commedie, quelle che la tradizione divide in due grandi gruppi, *commedia di mezzo* e *commedia nuova,* ci conduce ad un altro sidere dell'arte, a Menandro, corifeo della commedia nuova.

Ma di tutte queste opere non rimangono che frammenti. Pei quali debbo ripetere ciò che già dissi per i frammenti della commedia antica. La pasta in cui quegli antichi commediografi plasmavano le loro opere, era su per giú la medesima. Sicché, anche se le commedie integre poterono aver configurazione e carattere diverso, i loro frammenti ci appaiono uniformi: né dal loro studio riuscirebbe possibile delinear con qualche sicurezza le varie immagini dei singoli autori. Possibili sono solamente ipotesi e ricostruzioni induttive. Ma né a queste né a quelle posso indulgere in questo libro, che vuol essere esame e studio di opere conservate integre. [1]

[1]) Per i frammenti, specialmente della commedia antica, mi permetto di rimandare il lettore ai miei lavori: *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* (Studî italiani di filologia classica, 1905), *Musica e poesia nell'antica Grecia* (Bari, Laterza), e *Nel regno di Diòniso* (Bologna, Zanichelli).

Parrebbe invece che si potessero fissare i caratteri specifici per cui la commedia di mezzo e la commedia nuova si distinguevano l'una dall'altra, e ambedue dalla commedia antica. Ma appena usciamo da mère generalità, anche queste distinzioni riescono, per la commedia di mezzo, sommamente difficili. In condizioni un po' migliori ci troviamo per la commedia nuova; sia perché possediamo le commedie di Plauto e di Terenzio, che sono, specialmente le seconde, fedeli versioni di commedie greche; sia perché proprio negli ultimi anni le sabbie d'Egitto ci hanno restituiti nuovi frammenti, assai piú lunghi di quelli sino a poco fa posseduti, e argomenti, e intere e lunghe scene di Menandro: se non che, neppure queste nuove scoperte consentono un fondato giudizio critico. E perciò, sebbene non so rinunciare a parlare del celebre poeta nuovamente tornato alla luce, devo avvertire che quest'ultimo breve capitolo, un po' come l'altro sul dramma satiresco, esce dalla linea del libro, e in fondo non ha altra aspirazione che di offrire tradotte le piú caratteristiche fra le nuove scene di Menandro.

Ma non si può parlar di Menandro senza parlar di Terenzio. Delle sei commedie di Terenzio, cinque, com'è noto, sono tradotte da originali di Menandro. Son traduzioni fedeli: anzi, nel prologo degli *Adelfi,* il poeta asserisce di aver tradotto alla lettera, *verbum de verbo.* Diamo dunque una rapidissima scorsa a questo teatro: suoi tratti essenziali ci forniranno uno sfondo sul quale piú facile riuscirà collocare i nuovi frammenti; e insieme ci faranno intravvedere, assai meglio che non possano i miseri brani degli altri poeti comici, da Aristo-

fane a Menandro, su che linea si compié la trasformazione che dalla incomposta fantasiosa commedia di Aristofane, condusse, pel tramite di Menandro e dei Latini, alla commedia classica moderna.

Vero studio di caratteri nel significato moderno, non c'è. Ci sono variazioni di tipi convenzionali, fissati non solo dalla tradizione scenica, ma anche dalla tradizione letteraria. Un vero manualetto di tipi scenici, forse per uso dei commediografi, sono i *Caratteri* di Teofrasto; e un'eco permane nell'*Arte poetica* di Orazio.

Questi tipi sono ben noti perché la imitazione li ha trasportati anche nella «commedia classica» italiana. Ci sono i due vecchi, buon diavolo e brontolone, i quali si rassomigliano però nella manía, per noi incomprensibile, di far ammogliare i figliuoli il piú presto possibile. C'è il giovanotto che non vuole sposare la ragazza scelta dal padre, ed è invece innamorato di qualche trovatella o di qualche furba cortigiana. E c'è la ragazza, in genere una buona figliuola, che spesso è ingenua, ma che quasi sempre ha bisogno urgente di trovar marito. Ecco il soldato fanfarone, che sciorina le sue prodezze e le sue grandezze; ed ecco, alla sua coda, o di qualche altro gonzo, il parassita che finge di bever grosso, approva, loda, si meraviglia, e scrocca pranzi a bizzeffe. — La cortigiana furba tira a spennacchiare piú che può i suoi merli, e la fida ancella l'incoraggia all'opera meritoria. — I servi, piatto forte di queste comiche imbandigioni, sono furbi, hanno sempre appetito, bevono come spugne, negano la verità conosciuta, smenti-

scono cose asseverate un minuto prima. Sono in genere calvi e panciuti. Se la commedia finisce senza che abbiano toccato un diluvio di busse, è certo un miracolo. — Completavano la serie un'altra quantità di tipi, minuziosamente classificati dai trattatisti antichi: un cuoco paesano ed un cuoco forestiero (Cicala), una vecchia pasciuta ed una vecchia tutta grinze; una femmina ciarliera, un ficcanaso, un paraninfo, ed altri ancora, dei quali possiamo intravvedere le piacevoli sembianze in statuette, in bassorilievi, in pitture murali dell'età greca e romana. — Da commedia a commedia, codesta gaia brigata vi torna dinanzi; e vi par sempre la medesima, anche perché neppure i nomi cambiano troppo. Le belle si chiamano in genere Glicèra, cioè la dolce, i giovanotti Moschione (Vitellino) o Carino (Grazioso). I vecchi, se non sono Demèa (Tuttopopolo), saranno Crèmilo (Scaracchia). I servi, che erano schiavi di paesi barbari, si chiamavano col loro nome d'origine, per esempio Davo, o Geta. Un po' piú di fantasia si sfoggiava nei nomi dei parassiti e dei rodomonti; sí che c'erano, per esempio, Gnatone (Ganasciasoda), e Gastrone (Tuttopancia), e Artotrogo (Rodipagnotte), e Polemone (Attaccazuffe) e Pirgopolinice (Vinciroccatorre). Veramente, chi badasse ai titoli delle commedie menandree, potrebbe pensare ad una ricchezza molto maggiore di caratteri o almeno di tipi: il superstizioso, il misogino, il pauroso, il bugiardo, l'atrabiliare. Ma l'autocarnefice (*Heautontimorúmenos*) di Terenzio, e il fanfarone (*Miles gloriosus*) di Plauto, che non sarà di Menandro, ma è di quella scuola, ci ammoniscono a non farci troppe il-

lusioni. Le prime scene sono piantate bene; ma quando incominciamo a sperare che sorga infine e giganteggi, fra tanti abbozzi, un carattere compiuto, ecco i soliti servi, i soliti giovanotti, i soliti intrighetti e amoretti; e in mezzo a quel tritume la visione originale si sfalda, si sgretola, si dissolve in fumo.

Anche maggiore è la monotonia dei soggetti. Due case sulla scena, una a dritta, d'un vecchio padre del giovanotto, l'altra a manca, del non meno vecchio genitore della ragazza. O il giovanotto, o la ragazza, o l'uno e l'altra, furono esposti da bambini, ed ora sono o servi, o adottati nella casa del proprio babbo o nell'altra. E solo al fine della commedia avviene il riconoscimento: ché nume tutelare di queste commedie è l'*Àgnoia,* la *Inscienza,* che in una delle commedie di Menandro (*La chioma recisa*) è addirittura personificata, e viene a dire il prologo. Ed anche in omaggio a questo principio, il giovine ha sedotta la fanciulla senza sapere chi seducesse, in una delle feste notturne celebrate dalle donne. Altre volte invece la conosce, ma non vuole sposarla, perché irretito nell'amore dell'astuta cortigiana, o perché il babbo vuole appioppargli la ricca ereditiera. Infine però tutto si appiana, e un legittimo matrimonio salva la moralità. Combinate questi elementi, rivoltateli, disponeteli in tutte le combinazioni possibili, come i pezzi d'un rompicapo cinese, ed avrete altrettanti eccellenti intrecci di commedie nuove.

Del resto, l'intreccio di per sé direbbe poco: esso non è se non lo schema di cui si serve il drammaturgo per fare incontrare e cozzare i caratteri. Ma s'intende che, dati i tipi della

commedia terenziana-menandrea, non possiamo aspettarci grandi urti, veri conflitti. Infatti quasi sempre v'è cicaleccio meglio che contrasto drammatico. E tale, in fondo, era il concetto che nell'epoca classica si dové avere del dialogo comico. Orazio, finissimo critico, esaltava su gli altri poeti comici dell'età sua (*unus vivorum*) Fondano, che empiva d'arguti chiacchiericci le sue commedie. [1]

Assai debole è anche la tecnica scenica, e piena di quelle goffaggini che non tanto sono indici di ingenuità primitiva quanto di ineliminabile cattivo gusto e di scarso senso drammatico. Quasi tutti i personaggi, appena giungono sulla scena, spiegano minutamente chi sono, donde giungono e che cosa son venuti a fare. E che cosa vanno a fare dicono in genere anche prima di andarsene. Il personaggio che esce dall'uscio di una casa, se per avventura vi risparmia l'iniziale monologo informativo, vi farà sapere qualche antefatto o qualche concomitanza all'azione, rivolgendo alcune parole di congedo ad un supposto interlocutore che rimane in casa. Non mancano, sempre per quella benedetta necessità di spiegare antefatti, gli ineffabili *confidenti*, che dovevano trovar poi sí largo favore nelle paludate e papaveriche tragedie neoclassiche. Se c'è bisogno di mandar via un personaggio divenuto superfluo, si spedisce a vedere se Tizio o Caio abbiano compiuta la tale o la tale altra missione. Se poi l'azione non può andare avanti senza la presenza di questo

[1] Sat. I, IX, 40. Arguta meretrice potes Davoque Chremeta — eludente senem comis *garrire* libellos — unus vivorum, Fundani.

o di quel personaggio, eccolo arrivare fresco fresco, come da uno scatolino. Spesso attori che sono sulla scena non vedono altri attori anche presenti, e non ne sono veduti: parlano e non sono uditi; né sempre s'intende come fosse possibile questa invisibilità reciproca. Spesso un personaggio esprime riflessioni intime che nella vita reale rimarrebbero pensieri: e questo è legittimo; ma assai goffo è che un secondo personaggio, nascosto, oda queste che nel mondo scenico non sono altro se non mute riflessioni. Abbiamo insomma quella tecnicuccia scenica che vuole essere logica, vuole spiegare e dar ragione di tutto, vuole che ogni particolare della impalcatura scenica sia razionale e chiaro, vuole mascherare tutte le lacune quasi ineliminabili da ogni organismo scenico; e non sa escogitare se non mezzucci, e non fa che richiamare l'attenzione su quelle lacune. I commediografi moderni hanno imparato a nasconderle quasi perfettamente; ma meglio di quella tecnicuccia rimediata, meglio cento volte lo smodato capriccio d'Aristofane, che, senza darsi della loica un pensiero al mondo, lancia i mille e mille fioriti arabeschi della sua magica fantasia. Qui, invece, il poeta non si abbandona piú all'estro e all'intuito che, se genuino, è infallibile come la natura. Il poeta ha i suoi modelli, le regole da seguire, i tipi fissi, e forse i manuali che gli prescrivono le regole, e i critici che le conoscono meglio di lui, e che se sgarra lo richiamano in carreggiata.

Davvero stranissimo è poi, pel sentimento moderno, il mondo descritto nella commedia menandrea. Esporre i bambini è la cosa piú naturale, piú ovvia, piú comune; e impagabile

è la disinvoltura con cui venerandi vecchioni confessano di avere, per cause talora frivole, abbandonati i loro bambini (vedi per esempio l'*Heautontimorúmenos*, v. 660). Il passatempo piú comune e piú gradito ai giovinotti di buona famiglia è sedurre, per lo piú in feste notturne, giovinette del loro ceto. E queste, rese madri, senza saper da chi, vanno spose come nulla al primo che capita. Bimbi nascono, e il marito non se ne accorge: o gli gabellano per figli suoi, concepiti e nati in casa, marmocchi presi di qui o di lí. — Fanciulle trovatelle crescono, purissimi gigli, in case di mala fama, e di qui muovono a nozze, e nessuno ci trova a ridire, né gli sposi, né i babbi che s'affrettano ad accordare il consenso. — Anche poi se la figliuola abbandonata ha presa mala piega, ed è divenuta cortigiana, spudorata, scialacquatrice, poco male: una brava agnizione rimedia a tutto, e un buon marito non le mancherà. — I giovanotti poi, sono perle di figliuoli; ma se mantengono una cortigiana, non si fanno scrupolo di ammettere un terzo a sostenere le spese di casa (*Eunuco, 1073*). Il figlio di Simone, nell'*Andria*, frequenta assiduamente la casa dell'etèra Críside; ma siccome risulta che si limita ad assistere ai banchetti ed agli svaghi che essa si piglia con tre suoi amanti, senza aspirare ad una posizione piú intima, guadagna cosí alta reputazione, che il padre d'una ricca ereditiera lo vagheggia come l'ideal marito della propria figlia, e lo va a chiedere al padre.

Il concorde elogio dell'antichità proclama Menandro specchio della vita; ma noi ci domandiamo, un po' interdetti, se e dove esisterono mai tale vita, tali costumi. La verità è

che in queste commedie si dipinge non la vita, bensí un angolo della vita, una certa categoria di persone e di situazioni di piú ovvia comicità. E anche questa comicità è esagerata e ridotta a tipo, per comodo di mestiere. Non altrimenti nella moderna *pochade* francese vediamo ripetuti all'infinito deputati fuggiaschi dalla provincia in cerca di avventure, donnine allegre che li abbindolano, mogliette che muovono anch'esse alla caccia.

Ed ecco il bilancio sommario dei frammenti di Menandro novellamente recuperati.

Un seicento versi dell'*Arbitro* (*Epitrépontes*), quasi tutti integri, e contenenti le parti piú caratteristiche della commedia. — De *La donna di Samo* circa quattrocento versi, fra i quali moltissimi tetrametri trocaici, cioè versi assai lunghi. — Circa cinquecento de *La chioma recisa*. — Un centinaio, rispettivamente, del *Bifolco* e del *Parassita*. E parecchi altri frammenti minori. È, come si vede, un materiale di studio abbastanza ricco. Esaminiamolo.

Ne *L'Arbitro*, il solito giovinotto intraprendente, Carino (Grazioso), nelle solitissime feste notturne, aveva corrotta la figliuola del vecchio Smicrino. Alla fanciulla, che ignorava chi fosse il seduttore, come questi ignorava chi fosse lei, era rimasto, non si sa come, un anello di Carino.

Qualche tempo dopo questa prodezza, Carino

prende moglie; e gli capita giusto appunto la fanciulla sedotta, che aveva concepito di lui, e va sposa incinta, e il bambolo che le nasce fa esporre coi soliti contrassegni, fra i quali è l'anello rapito a Carino. E questi, marito autentico, non s'avvedrebbe di nulla, se non gli mettesse una pulce nell'orecchio il servo Onèsimo. Allora, per rappresaglia, si mette a convivere con la ballerina Abròtono.

Intanto un pastore, Davo, trova il bambino esposto, e lo porta a casa sua per allevarlo. Ma è celibe, non sa da che parte si comincia, e però la mattina dopo lo cede a Sirisco, servo di Cherèstrato, ed a sua moglie, tenendo per sé i contrassegni. Ma Sirisco per le ciarle di un altro pastore viene a conoscere la esistenza di questi oggetti preziosi, e cerca Davo, e glie li chiede, e s'abbaruffano, e finiscono per chiamare giudice della contesa il primo che passa, che è per l'appunto il vecchio Smicrino. Son dunque sulla scena i due contendenti, e la moglie di Sirisco, che tiene in collo il bambino.

SIRISCO.

Il giusto non ti va!

DAVO.

Questo è ricatto.

SIRISCO.

La roba mia non l'hai da tener tu:
rimettiamoci a un terzo!

DAVO.

Rimettiamoci.

SIRISCO.

E chi si piglierà?

DVAO.

Per me, chi càpita! —
Ah, perché fare a mezzo? Me la merito!

Passa per il sentiero un vecchietto.

SIRISCO.

Quel giudice t'andrebbe?

DAVO.

Alla buon'ora!
E quello sia!

SIRISCO
al vecchio.

Di grazia, galantuomo,
puoi trattenerti un po' con noi?

SMICRINO.

Con voi?
A far che cosa?

SIRISCO.

Si contrasta intorno
a un certo affare.

SMICRINO.

E come c'entro io?

SIRISCO.

Si sta cercando un giudice imparziale
della nostra contesa. Or tu risolvila,
se nulla te lo vieta.

SMICRINO.

E andate al diavolo!
Cosí le cause discutete, a zonzo,
coi velli sopra il dosso....

SIRISCO.

Non badarci:
l'affare è breve, e da capirlo subito.
Facci, babbino, questa grazia, in nome
dei Numi! In ogni circostanza, deve

trionfar la giustizia; e chi la prende
a cuor, provvede al suo trionfo, sempre:
legge comune della vita è questa!

DAVO.

Oh, che po' po' di parlantina! Ed io
devo affrontarlo! Ah, quando ho fatto a mezzo!

SMICRINO.

Ma poi, starete alla sentenza mia?

SIRISCO.

Alla lettera!

SMICRINO.

E via, che ci rimetto?
Dite!

A Davo.

A te la parola, oh, taciturno!

DAVO.

Perché tu veda chiaro, non mi limito
al fatto d'ora, e faccio un passo indietro.
Vicino a questi campi, entro una macchia,
un trenta giorni fa, stavo, brav'òmo,
pascendo il gregge, solo solo: ed ecco
vedo un bambolo, a terra; e aveva indosso
una collana e pochi altri gioielli....

SIRISCO.

Pei quali appunto....

DAVO.

Non mi fa parlare!

SMICRINO
a Sirisco, alzando il bastone.

Se l'interrompi, volano legnate!

DAVO.

E saranno ben date!

SMICRINO.

Parla!

DAVO.

Parlo.
Lo presi su, tornai col bimbo in collo
a casa mia, disposto ad allevarlo.
Questa era allora l'idea mia. Ma poi,
la notte, come avviene a tutti, prendo
a consigliarmi con me stesso, e dico:
— Oh che m'impaccio io, di queste beghe
d'allevare bambini? E per le spese?
Proprio noie, mi servono! — E lí, sempre
lí, col pensiero. La mattina dopo,
vado di nuovo a pascere, ed arriva
sul luogo istesso questo carbonaro,
vecchio compagno mio, per tagliar legna.
Si chiacchiera. E scorgendomi accigliato,
— Oh Davo — dice lui —, perché ti vedo
sopra pensieri? — Dico io: — Perché?
Perché mi sono preso una gran brutta
gatta a pelare! — E gli racconto il fatto,
come trovai, come raccolsi il bimbo.
E lui subito, prima che finissi,
ad ogni frase: — Dallo a me — diceva:
Dio te lo renderà: sarai felice,
sarai libero! Io — diceva — ho moglie,
m'ha partorito, ed il bambino è morto. —
La moglie eccola lí, col bimbo in collo....

SMICRINO
a Sirisco.

Sirisco, è vero, l'hai pregato?

SIRISCO.

È vero.

DAVO.

Per tutto il dí mi pittima: e lusinga
e persuadi, lo prometto. M'augura
mille e mille fortune. Glie lo dò:
lui mi piglia le mani e me le bacia. —
L'hai fatto o no?

SIRISCO.

L'ho fatto.

DAVO.

Se ne va.
Ed ecco a un tratto adesso me lo vedo
dinanzi con sua moglie; e quella roba
esposta insieme al bimbo — erano inezie,
bazzecole, nonnulla —, la rivendica,
e dice ch'io, perché non glie la cedo,
ma voglio averla io, gli fo sopruso.
Mi deve, dico, ringraziare, invece,
ch'ebbe ciò che chiedea; ma quanto a cedergli
tutta la roba, no! Chi vorrà farmi
i conti addosso? — Si fosse trovata
andando insieme, si sarebbe fatto
metà io, metà lui, com'è la regola:
ma lui non c'era, l'ho trovata io solo,
e lui vuole aver tutto, e nulla a me!
Ma basta, via! T'ho dato di buon grado
una parte del mio. Ti garba? Tientela.
Non ti garba? Ti penti? E tu ridammela!
Ma non volere soverchiarmi e farmi
danno! Che questo per amore, e quello
per forza, tu debba aver tutto, no!
Ho detto quello che dovevo dire.

SIRISCO.

Ha parlato?

SMICRINO.

Ha parlato. E che sei sordo?

SIRISCO.

Sta bene: allora adesso parlo io.
Questi ha trovato il bambolo da solo,
e tutto quel che ha detto, ha detto il vero;
e le cose, oh babbino, non lo nego,
andarono cosí: chiesi il bambino,
e pregai per averlo: ha detto il vero.
Ma un pastor suo compagno, poi mi disse
che col bambino aveva anche trovate

Menandro.

non so che gioie: e glie l'aveva detto,
chiacchierando, egli stesso. E a tal proposito....
moglie mia, dammi il bambolo. —

Si fa dare dalla moglie il bambino, e lo tiene fra le proprie braccia.

Ecco qui
la parte interessata: ecco qui, Davo,
chi ti chiede il monile e i contrassegni.
— Per me — dice — i gioielli esposti furono,
non perché tu scialassi. E insiem con lui
io te li chiedo, che son suo tutore
ché tal m'hai reso affidandolo a me.

A Smicrino.

Tale dissidio or tu devi risolvere,
secondo me. Quest'oro e questa roba,
quale che sia, bisognerà, secondo
volle la madre sua, quale che fosse,
conservarla pel bambolo, sinché
sia divenuto grande; o che la tenga
chi lo spogliò, perché fu primo lui
a trovar l'altrui roba? Adesso tu
dirai perché non te la chiesi quando
lo ricevei? — La sua difesa allora
non mi spettava. [1] — E adesso, vengo a chiedere
qualche cosa per me? Roba trovata!
Ma non è piú trovata, quando c'è
la parte lesa! Questo non è piú
ritrovamento! È furto! — E pensa ancora,
babbino: forse il pargolo è di nascita
superïore a noi: sicché, cresciuto
pure fra manovali, spregerà
la nostra vita, e compierà, secondo
l'indole sua, qualche preclaro gesto:
cacciar leoni, cingere armi, correre
negli agoni! Tragedie, è naturale,

[1] Forse perché non era ancora suo tutore. Ma in realtà ancora non sapeva che quei gioielli esistevano: è una strana incoerenza, ma non bisogna darle peso.

ne avrai vedute, e puoi capirmi. Pèleo
uno, e due Pèlia, li rinvenne un povero
vecchio, un capraro come me, vestito
con una pelle e basta. E quando vide
ch'eran da piú di lui, raccontò tutto,
come li aveva rinvenuti, come
raccolti; e consegnò la borsellina
coi contrassegni; e appresa, grazie a questi,
tutta la loro storia, da caprari
furono re. Supponi che un qualsiasi
Davo, per guadagnarci una dozzina
di dramme lui, li avesse dati via,
quei nobiloni, quegli eroi, restavano
ignoti vita natural durante.
Non va, no, ch'io debba allevare il bimbo,
e la speranza d'ogni sua fortuna
Davo la prenda e la distrugga, oh babbo!
Mercè dei contrassegni, uno evitò
di sposar la sorella; uno salvò
suo fratello; quell'altro riconobbe
sua madre e la salvò. La vita è piena
di rischi, oh babbo mio! Però bisogna
di lunga mano prevenire i danni.
— Ma — dice lui — se non ti piace, rendimelo! —
e crede di tagliar la testa al toro.
Bella giustizia! Tu, che usurpi già
qualche cosa del bimbo, avresti a prenderti
per giunta il bimbo stesso, e svaligiarlo
a piú bell'agio, quando la fortuna
l'ha risparmiato in qualche cosa! — Ho detto!
Decidi tu quel che ti sembra giusto.

SMICRINO.

Eh, la sentenza è facile! La roba
esposta è tutta del bambino. Tale
è il mio giudizio!

DAVO.

Bene! E il bimbo, a chi?

SMICRINO.

Non lo aggiudico a te che gli fai torto,

ma a lui che lo difende, e che procede
contro te che l'offendi!

SIRISCO.

I beni piovano
sopra il tuo capo!

DAVO.

La sentenza è dura!
Io trovo tutto, e mi strappano tutto:
questo non trova, e tiene. — Dunque, pròprio
restituzione?

SMICRINO.

E come!

DAVO.

La sentenza
è dura! Proprio non ne imbrocco una!

SMICRINO.

Porta qui!

DAVO.

Grossa, me l'avete fatta,
sangue d'Ercole!

SMICRINO.

Molla la bisaccia
e fa vedere!

E dalla bisaccia provvidenziale escono parecchi oggetti, e fra altri anche l'anello perduto da Carino. Il quale anello, come tutti intendono, serve poi a chiarire e sciogliere tutti gl'imbrogli, a ridare un figlio al padre, uno sposo alla moglie, una chiusa morale alla commedia.

★

Piú complicato è l'intreccio de *La Donna di Samo.*

Il vecchio Demèa tiene presso di sè, domestica e amante, una donna di Samo, Críside, ed un giovinotto suo figlio adottivo, Moschíone (Bucello). Accanto a lui abita un altro vecchio, Nicèrato, che ha una figliuola, Plangona (Pupa). Questa Pupa diviene amante di Moschíone, e gli regala un bambolo che il giovanotto porta in casa di babbo Demèa, dove Críside lo fa passare per figlio proprio, concepito, naturalmente, con Demèa: il quale, come tutti i personaggi della commedia nuova, beve grosso.

Un bel giorno salta in capo a Demèa di dare per moglie al suo Moschíone giusto appunto la figlia di Nicèrato, Plangona; e gli comunica questa sua intenzione, senza però dirgli chi sia la sposa: se glie lo dicesse, addio commedia. E Moschíone, che immagina sia un'altra ragazza, si dispera; tuttavia, per guadagnar tempo, finge d'acconsentire — e anche questo era uno dei luoghi comuni della commedia nuova.

Se non che, mentre fervono i preparativi delle nozze, Demèa, da certe parole che pronuncia la vecchia nutrice accarezzando il bambolo, trascurato da tutti in quel tumulto, viene a sapere che non è figlio suo, bensí di Moschíone. E siccome d'altra parte crede che la madre sia Críside, si pensa tradito dal figlio adottivo. Perdona a questo, ma scaccia di casa Críside, il bimbo e la nutrice.

Nicèrato trova i tre espulsi, ma si muove a compassione, e li ricovera in casa propria. E qui dai discorsi delle donne viene a sapere che sua figlia Plangona è stata sedotta da Moschíone. Salta su tutte le furie,[1] mette alle strette le donne per avere i particolari, e, reluttando quelle, cerca di procurarsi un ostaggio pigliando il bambino a Críside. Questa scappa di casa, e s'imbatte in Demèa, che frattanto ha saputo come stanno veramente le cose, ed esce tutto rappacificato. E qui si svolge la scena piú mossa e brillante della commedia.

CRISA
esce di corsa, sbigottita, dalla casa di Nicèrato.

Me tapina, dove fuggo, che il bambino non mi strappi?

DEMÈA.

Qui, qui, Crisa!

CRISA.

Chi mi chiama?

DEMÈA
indicandole l'uscio della propria casa

Corri dentro!

NICÈRATO
uscendo minaccioso.

Dove scappi,
dove scappi, cosa?

DEMÈA.

E tu, cosa corri? Cosa chiedi?
Oggi qui finisce a botte!

1) Veramente sembrano strane queste furie, dal momento che Plangona doveva sposare appunto il suo seduttore. O Nicèrato ignorava anch'egli il matrimonio vagheggiato da Demèa (nella *commedia nuova* c'è da aspettarsi tutto), o lo stato lacunoso della commedia ci induce a qualche falsa illazione.

NICÈRATO.

Demèa, levati dai piedi!
Vo' che tutta quelle femmine mi raccontin la faccenda:
e perciò m'occorre il bambolo: lascia dunque ch'io lo prenda!

DEMÈA.

Questo è uscito di cervello!... Ehi, mi picchi?

NICÈRATO.

Ma sicuro!

DEMÈA.

Schianta subito! Io ribatto....

S'azzuffano.

Scappa, Crisa, è lui piú duro!

Momento di tregua, e poi Demèa riattacca.

NICÈRATO.

Ora tu picchi per primo! — Testimonî, a voi m'appello!

DEMÈA.

E perché sopra una libera, dimmi, levi il tuo randello?
Non si chiama prepotenza?

NICÈRATO.

Sei soffione!

DEMÈA.

A te somiglio!

NICÈRATO.

Non vuoi dunque darmi il bambolo?

DEMÈA.

Fammi ridere! Mio figlio!

NICÈRATO.

Se non è tuo figlio!

Lo picchia.

DEMÈA.

Gente, me le appioppa!

NICÈRATO.

Urla, sí, urla,
ed io entro e ammazzo Crisa!

DEMÈA.

Che farò? Qui non si burla!
Eh!, ma entrare non lo lascio! — Fermo lí, coso! Che cerchi?

Lo afferra e lo trattiene mentre cerca di entrare.

NICÈRATO
dibattendosi.

Mani addosso, non ne voglio!

DEMÈA.

Calma, calma!

NICÈRATO.

Mi soverchi
tu, Demèa, la cosa è chiara! Tu sai tutto, e tieni il sacco.

DEMÈA.

E per questo, dico: senti me, desisti dall'attacco!

NICÈRATO.

Dimmi un po', quel tuo figliuolo, se m'avrà pigliato a gabbo?

DEMÈA.

Ma che gabbo! Dici cose che non han mamma né babbo!
Sposerà tua figlia! — Vieni qui, facciamo quattro passi!

NICÈRATO.

E facciamo quattro passi!

DEMÈA.

Vedi poi se ti calmassi. —
Dimmi un po', nelle tragedie, non hai visto come un dí
Giove, in oro trasformandosi, giú dai tegoli fluí,
ed incinse una fanciulla custodita in una rocca?

NICÈRATO.

E con ciò?

DEMÈA.

Chi ha denti in bocca, non sa mai quel che gli tocca.
Guarda un po' se da qualche angolo dei tuoi tegoli ci
piove.

NICÈRATO.

Dappertutto, si può dire. Ma che c'entra?

DEMÈA.

C'entra. Giove
quando in oro suol mutarsi, quando in pioggia: questa
pure
è farina del suo sacco: e n'avrem prove sicure.

NICÈRATO.

Mi vuoi dar l'erba trastulla.

DEMÈA.

Ma che erba, che trastulla!
Che tu sei da men d'Acrisio? Come un dí la sua fanciulla,
or la tua Giove ha distinta!

NICÈRATO.

Ah, tuo figlio, che servizio
m'ha prestato!

DEMÈA.

Non temere! Tu vedrai lo sposalizio.
È prodigio dei Celesti, non c'è dubbio, quel che avviene!
A te pare una gran cosa? Ma se in giro per Atene
di figliuoli di Celesti te ne mostro diecimila!
Cherefonte, che lo scotto mai non paga, in prima fila:
non l'annoveri fra i Numi?

NICÈRATO.

Oh, alla fine, la mi stucca
leticar senza costrutto!

DEMÈA.

Ora sí ch'ài sale in zucca!

Come si vede, siamo a buon punto; e dopo
una scena che ci sta un po' a pigione, nella

quale Moschíone, offeso perché il padre adottivo abbia sospettato di lui, vuole piantare baracca e burattini e andar soldato, e poi, naturalmente, rimane, entriamo a gonfie vele nel tranquillo porto del matrimonio.

★

Ed eccoci a *La Chioma recisa,* una delle piú famose commedie di Menandro.

Un cittadino ateniese, certo Pàteco (il Bussa?) si trova un bel giorno padre di due marmocchi, maschio e femmina. Ma la moglie muore di parto, una sua nave di mercanzie naufraga, e il pover'omo, per farla completa, fa esporre anche i bamboli, e, tornato scapolo, ricomincia la vita.

Una vecchia prende i trovatelli, e affida il maschio, Moschíone, ad una signora, Mirtilla, che non aveva figli e ne desiderava. Questa prende il maschiotto e lo gabella per proprio al marito che, tanto per eccezione, non concepisce il piú lontano sospetto; e la femmina, Glicèra, la tiene con sé, e, arrivata al punto giusto, la dà per amante a un soldataccio, Polèmone, impetuoso, dolce di sale, buon diavolo. Poi viene a morire, e negli ultimi istanti svela tutto a Glicèra, che però, per non metter bastoni fra le ruote al fratello, non dà a diveder nulla.

Se non che Polèmone compera una casa giusto vicino a quella di Pàteco e di Mirtilla. Moschíone vede Glicèra, se ne innamora, e una bella sera, coltala su l'uscio, l'abbraccia e la bacia, senza che la fanciulla, che lo conosce

fratello proprio, osi opporsi. Se non che Polèmone vede tutto, trascina in casa Glicèra, e dopo una scenata furiosa le recide la chioma, e se ne va poi a bagordare con gli amici, tanto per dimenticare. Ma presto si pente, e manda il servo Sosia a vedere che cosa faccia la bella. E mentre il giovanotto ronza attorno alla casa, esce di casa Dòride, la svelta servetta di Glicèra, e va a bussare all'uscio di Mirtilla, a chiedere ospitalità per la padrona.

SOSIA.

Quel letichino, quella testa calda
di poco fa, che non lascia alle femmine
capello in capo, sta buttato là,
e piange. Quando l'ho lasciato, stava
dando un banchetto; e intorno a lui raccolti,
per aiutarlo a sopportare il guaio,
i compagnoni. E non sapendo come
scoprir paese, m'ha mandato qui
a cercargli il mantello. E non gli serve
mica! Ma vuole ch'io faccia la ronda.

DÒRIDE
esce dalla casa rivolgendo le ultime parole
alla padrona che rimane dentro.

Padrona, adesso vado e torno!

SOSIA
a parte.

Dòride!
Come s'è fatta, veh! Come sta in gamba!
Non son poi morte, a quanto pare! Io filo!

DÒRIDE.

Niuno è uscito di casa. — Adesso picchio.
Picchia e poi monologa.
Ah, poveretta, che s'è andata a mettere
con un soldato! Tutti farabutti,
tutti senza parola! Ah, padroncina,
non te la meritavi!

Mirtilla accorda l'ospitalità richiesta, e Glicèra va cosí nella stessa casa del fratello innamorato. Il quale, tornando, ode la consolante notizia dal servo Davo, che si vanta d'aver lui persuaso la bella a entrar nella rete, e Mirtilla ad accoglierla. Il cuore del bravo giovanotto palpita di riconoscenza per la mamma compiacente: se non che Davo, entrato in casa per annunciare l'arrivo del padrone, torna e dice che Mirtilla impone al giovane di non metter piede in casa finché c'è la ragazza. Scenata fra padrone e servo, inseguimento, busse.

E torna anche una volta Sosia a sorvegliare: se non che questa volta trova la gabbia vuota. E allora raduna i servi di Polèmone, e poi giunge Polèmone stesso con la schiera dei suoi scrocconi e con la suonatrice Abròtono, e stringono d'assedio la casa di Mirtilla. Ed ecco esce anche il vecchio Pàteco, e cerca di metter pace.

PÀTECO.

Lascia le zuffe, e vattene a dormire,
anima mia! Non hai la testa a posto!
Sciupo il fiato, con te! Briaco sei!

POLÈMONE.

Se, poveretto me, non ho finito
neppure un gotto! Prevedevo tutto,
e mi serbavo pel futuro....

PÀTECO.

Bravo!
Dà retta a me.

POLÈMONE.

Che cosa vuoi che faccia?

Pàteco lo consiglia a mandare a casa tutta la comitiva; e poi prende a discutere con lui:

PÀTECO.

Se poi le cose sono andate come

le narrate voialtri, e la tua sposa
legittima....

POLÈMONE.

Legittima.... Sai, Pàteco....

PÀTECO.

C'è qualche divergenza? Io la credevo
legittima!

POLÈMONE.

Di' piano.

PÀTECO.

Chi te l'ha
data?

POLÈMONE.

Chi? Lei medesima!

PÀTECO.

Benone!
Prima le andavi a genio, e adesso no;
e t'ha piantato pei tuoi mali modi.

POLÈMONE.

I mali modi? Come dici? Questa
fra quante me n'hai dette, è proprio quella
che mi cruccia di piú.

PÀTECO.

Convieni, almeno,
che il tuo modo d'agire è da citrullo!
A che ti serve? Che concludi? Lei
è padrona di sé: tu te ne muori,
e sei ridotto a mal partito: l'unica,
persuaderla con le buone!

POLÈMONE.

E quello
che me l'ha, mentre ero lontano, presa,
m'ha fatto ingiuria o no?

PÀTECO.

Certo! E tu dagli,
se venite a parole, una querela;

ma se le mani adoperi, la multa
tu te la becchi. Questa è ingiuria semplice:
contravvenzione e non delitto.

POLÈMONE.

No?

PÀTECO.

No!

POLÈMONE.

Che t'ho a dire? Vado ad impiccarmi!
M'ha piantato Glicèra! M'ha piantato
Glicèra! Tu che la conosci, Pàteco,
che spesso spesso ci parlavi, parlale,
te ne scongiuro, fammi un'ambasciata!
Non ti rincresce?

PÀTECO.

Guarda, lo farò,
ti servirò.

POLÈMONE.

Sei parlatore, Pàteco?

PÀTECO.

Non c'è malaccio.

E infatti, come vedremo, riesce nell'intento. E mentre egli sta compiendo la sua missione, dalla casa di Mirtilla, esce tutto inferocito Moschíone, per investire gli assalitori; ma gli assalitori non ci sono piú, e il giovanotto approfitta dell'occasione per narrare agli spettatori che le sue nobili aspirazioni intorno a Glicèra sono andate in fumo.

Ed ecco Pàteco e Glicèra; e Moschíone si fa da parte, per sapere quello che dicono. E dicono, Glicèra che nei suoi rapporti con Moschíone non c'è nulla di male, e che non vuole andare piú con Polèmone. E Pàteco cerca di commuoverla, e, una parola tira l'altra, viene a sapere che la fanciulla è una esposita, gli

entra una pulce nell'orecchio, si fanno venire i contrassegni, riconoscimento generale, non escluso Moschíone che non ha perduto sillaba, che scopre nell'amata una sorella e, da persona discreta, s'induce all'abdicazione.

Una lacuna del papiro, e siamo all'ultima scena. Glicèra perdona, Polèmone promette di non cadere piú in errore, e Pàteco, combinato questo matrimonio, va subito ad accoppiare altri due colombi: il proprio figlio, e la figlia di un certo Filisco. E cosí finisce *La Chioma recisa.*

Anche delle altre commedie si riuscirebbe a ordire piú o meno la tela. Ma io credo che di simili *intrecci* i lettori ne avranno oramai abbastanza; e perciò mi limito a cogliere, fra il sovrabbondante tritume, qualche tipo e qualche tratto caratteristico.

Per esempio, il fanfarone Biante (Sforza) dell'*Adulatore.* Questo Sforza, l'anno scorso era uno spiantato, e adesso marcia tronfio e pettoruto: ce lo dice malinconicamente un giovinotto, Fidia, a cui le cose non andavano troppo a verso:

> I bricconi godono
> il favor degli Dei. Noi galantuomini
> non se ne imbrocca una ch'è una. Invece,
> quel marmittone che doveva un tempo
> trascinarsi da sé casco e bisaccia
> e zappetto e coperto, adesso l'asino,
> povera bestia, porta tutto il carico,
> e lui da *Scorza* è divenuto *Sforza.*

E accanto a Sforza c'è sempre il parassita Struzzo, il quale non fa che lisciarlo. Sforza è spiritoso:

> mi vien da ridere pensando
> quel motto che dicesti al cipriota.

Tutte le donne come lo vedono cascano ai suoi piedi:

Te ne sarai godute! Cornacchina,
Ficosecchina, Auretta, Nacchherina —
che pezzo di ragazza, questa!

Ma la sua vera prodezza è nel cioncare:

SFORZA.

Eh, Struzzo! In Cappadocia non vuotai
tre volte, e colmo, un calicione d'oro
che conteneva dieci ciotole?

STRUZZO.

Altro!
Passi Alessandro Magno, a tracannare!

Tralascio altri dei soliti cuochi, parassiti, brontoloni, servi, e mi fermo, per concludere, ad un tipo di contadino davvero grazioso. Lo troviamo in un frammento del *Bifolco,* la commedia con cui si iniziarono (1898) i moderni ritrovamenti menandrei.

Questo buon villico, Davo, accompagnato dal suo collega Siro, arriva dunque, apportatore d'una buona notizia, dinanzi alla casa d'una povera donna, Mirrina, e camminando ragiona fra sé e sé, lepidamente:

DAVO.

Non c'è podere galantuomo piú
del nostro: ellera, mirto, ed erbe simili,
te ne dà fin che vuoi; ma quanto al resto,
checché gli affidi, te lo rende pari
pari: nulla di piú, nulla di meno:
la misura perfetta. — Ed anche Siro,
porta la stessa merce: adatta giusto
per matrimonî.

Durante il monologo, è entrata Mirrina, con Filinna, un'altra vecchierella.

Evviva te, Mirrina!

MIRRINA.

Evviva, Davo!

DAVO.

Non t'avevo vista,
donna ornata e gentile! Come va?
Che si fa? Voglio che tu prima goda
le buone nuove, e presto, a Dio piacendo,
i buoni eventi che vedremo; ed essere
il primo a dirteli, io. — Dunque, Cleèneto,
il principale di tuo figlio, giorni
fa, zappettando nella vigna, s'è
fratturata una gamba in malo modo.

MIRRINA.

Povera me!

DAVO.

Coraggio, ascolta il seguito!
Dalla ferita, il terzo giorno, s'è
sviluppato un bubbone: ecco la febbre,
eccolo a mal partito!

FILINNA.

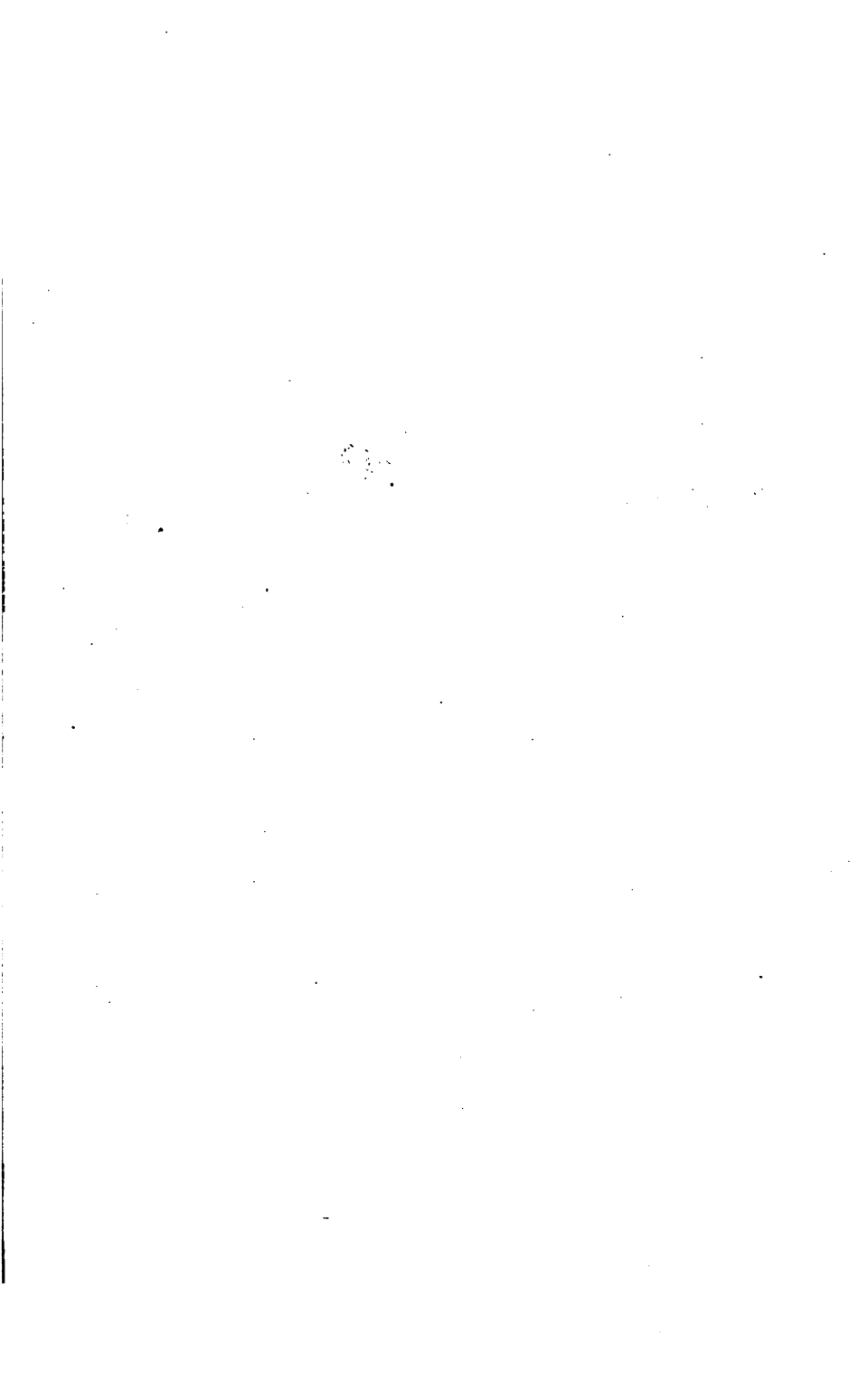
E tu ci vai,
con queste belle nuove, a quel paese?

MIRRINA.

Zitta, nonnina!

DAVO.

Essendoci bisogno
di chi lo assista, tutti i suoi domestici,
di casa o forestieri, te lo mandano
alla malora: il tuo figliuolo, invece,
tal quale fosse il proprio babbo, a dargli
medicine, lavarlo, frizionarlo,
ungerlo, dargli da mangiare, fargli
coraggio: insomma, a furia di curarlo,
da tanto male, lo rimise in piedi.

Scena della commedia nuova. Il padre sorprende il figliuolo che gozzoviglia tra una flautista e un parassita.

MIRRINA.

Figliuolo caro!

DAVO.

Te lo credo! — Il vecchio
tiratosi un po' su, presasi un po'
di libertà, lasciati un po' da parte
malanni e zappe — è questa la sua vita
solita, dura quanto mai — si diede
ad informarsi di tuo figlio, come
se la passava — già ne aveva, forse,
qualche sentore. E quello, a esporgli i casi
della sorella, i tuoi, la tua miseria.
L'altro allor si ricorda ch'è suo debito
remunerare delle cure il giovane.
È vecchio, è solo. Cosa fa? Promette
di sposar la ragazza. Eh, che talento?

E con l'arguto bifolco, prendiamo congedo anche noi dai nuovi papiri di Menandro.

★

Queste, su per giú, le scene piú significative tornate ora alla luce. Né io le credo tuttavia sufficienti a formulare un vero giudizio. Ma certi punti si possono stabilire con qualche sicurezza.

Osserviamo innanzi tutto che le nuove scoperte poco alterano la fisonomia di Menandro, quale si poteva già ricavare dal teatro di Terenzio. I caratteri, o meglio i tipi, sono i medesimi: uguali gl'intrecci, identica l'ingenuità della tecnica, simile la stranezza unilaterale del mondo descritto. Della vita egli non

vede che un angolo; e piuttosto che studiare i caratteri particolari, numerosissimi sempre, per quanto sia ristretto il campo d'osservazione — Goldoni insegna — Menandro si compiace di cogliere e riprodurre tipi generici.

Ne consegue una diffusa monotonia. Nessuna di queste commedie ha una impronta propria, come l'hanno quasi tutte quelle di Aristofane o di Molière. Appena lette, si confondono tutte dentro una nebbia uniforme: ed è noto che i commediografi latini prendevano un po' di scene da una commedia greca, un po' da un'altra, le cucivano insieme, e il nuovo incrocio, la *contaminatio*, non faceva una grinza.

Questi fatti, ripeto, mi sembrano evidenti. E se cosí è, Menandro dovrebbe senza dubbio scadere dall'altissimo posto assegnatogli dagli antichi e dai moderni. Ma potrebbe anche essèr forse che la sua grandezza, dispersa e non piú visibile nell'opera frammentaria, apparisse, invece, e potesse eventualmente riemergere, per altra via, dall'opera integra. Piccinino, Procaccia, Nicèrato, Demèa, Dòride, Pàteco, Polèmone, Davo, Mirrina, presi uno per uno, non sono grandi persone comiche: si possono dire piuttosto figurine. Ma figurine piene di vivacità e d'eleganza, come appunto le statuette d'argilla tanto care all'arte alessandrina. E poi, sopra tutto, Menandro scrisse un centinaio di commedie. Di tali figurine ne creò dunque a migliaia. Un mondo: un mondo di pigmei, conforme alla meschina realtà, ma un mondo; e la sua minuta ricca complessità poté elevare di molto, sino alla grandezza, l'opera sua. Vera grandezza attingono certe opere cicliche, o pittoriche, o letterarie, nelle quali appaia riflesso,

in linee piacevoli e argute, il vario tumulto, il fitto formicolío di tutta una fase della fuggevole vita. Pensiamo, per esempio, al Longhi o al Pinelli; o anche, sebbene e l'uno e l'altro trascendano molto questo tipo d'arte, a Carlo Goldoni e a Gioacchino Belli.

Ho paragonate le figure di Menandro alle statuette alessandrine. Il confronto si sostiene, mi pare, anche se dalla piacevolissima parvenza dell'insieme tentiamo di inoltrarci ad una piú sottile analisi dello stile. Lo stile di Menandro è piú specioso che fine, piú di cute che d'anatomia. Prendiamo un termine di confronto, Aristofane. Lo stile di Aristofane somiglia a certe stampe, che pure svolgendosi con signorile larghezza di linee, s'intricano poi, con sottile e preciso capriccio, in mille complicazioni e grovigli di segni. Nulla di tutto ciò in Menandro. C'è naturalezza e spontaneità, ma non prive di prolissità e di pesantezza. Per lunghi brani la mano dell'artista perde l'intuitiva pulsazione ritmica che sin nella piú minuscola parte della sorda materia imprime la forma bella e precisa, emula e suscitatrice di vita. E quei brani rimangono inerti.

Ma se manca talora questo intimo palpito, non manca mai una speciosa apparenza di vita. Quegli omuncoli, quelle donnicciuole, quei vecchi brontoloni, quei figli rompicolli, quei servi furbi e quelle scaltre cortigiane, oggi, dopo tanti secoli, ci sembra ancora di sentirli chiacchierare. Alle volte magari ci infastidiscono. Ma parlano, chiacchierano sul serio, non dissertano accademicamente, come tanti dei loro discendenti nelle soporifere commedie classiche moderne. A questa costante aderenza con la

realtà si dové certo il successo che accompagnava fedele le commedie di Menandro, in un tempo in cui la dotta filologia già cominciava a trascinar via la letteratura dai campi e dalle àgore, e la conduceva a morir di tanfo e di tedio fra le mura delle biblioteche e le risse degli eruditi.

★

Un fatto appare poi ben chiaro: che con Menandro è oramai interamente concluso il processo di trasformazione già iniziatosi nelle ultime commedie di Aristofane (vedi pag. 365). Abbiamo visto che cosa fosse la commedia antica. Emula della natura, si sbizzarriva in mille forme, fini e grossolane, pure ed oscene, serene e torbide, grottesche e serie, buffonesche e tragiche: intonava un istante la tromba epica, e súbito lanciava il lazzo pulcinellesco: scagliava l'ingiuria ed innalzava la prece: diguazzava con lungo compiacimento nel fango, e si levava con lancio prodigioso fra le nuvole e l'azzurro.

In Menandro, nulla di tutto ciò. La fantasia ha ceduto il regno alla ragione: sono sparite le crudezze e le oscenità del linguaggio: è temperata la sfrenatezza del grottesco: gli slanci lirici hanno abbassato il volo, si sono appiattiti a terra: i personaggi son divenuti simili a quelli che ci vediamo tutti i giorni d'attorno. In una parola, la commedia è veramente divenuta specchio della vita: tanto che il padre

della critica, Aristofane da Bisanzio, si domandava se Menandro avesse attinto alla vita, o non piuttosto la vita a Menandro.

Fu un progresso? Fu uno scadimento?

I critici antichi istituivano volentieri un confronto fra Aristofane e Menandro; e davano la palma al secondo. Ma questo giudizio non deve farci troppa impressione: esso è dovuto al predominio dei criterî morali in materia d'arte. Perché le commedie di Menandro finivano tutte col matrimonio, e perché andavano immuni da sconcezze verbali, sembrarono ai moralisti infinitamente superiori a quelle di Aristofane, che in realtà erano mille volte piú morali, ma finivano male, e sfoggiavano un lusso di parolacce da disgradarne una legione di béceri. Tipico rappresentante di codesti critici è Plutarco, nel suo parallelo, rimasto classico, fra Menandro e Aristofane. Sembra proprio un maestro di scuola con la ferula in pugno. Menandro è un bravo ragazzo, diligente, pulito, castigato: Aristofane è uno sporcaccione: dieci in condotta al primo, e l'altro in ginocchioni, col cimiero di due orecchi d'asino!

Su altre basi, come ognuno intende, andrebbe posta la questione. E siccome essa tocca poi, anzi si immedesima con uno dei piú tormentati problemi d'estetica, difficilmente il discuterla potrebbe condurci a risultati attendibili. Non lo tenterò neppure. Ma difficile mi riescirebbe esprimere la malinconia che m'aduggia lo spirito quando dal mondo comico di Aristofane passo al mondo di Menandro. È veramente il grigio transito dalla ebbra inconsciente giovinezza alla frigida vecchiezza calcolatrice. Questa è saggia; ma in quella ebbrezza, ma in quella

incoscienza era infuso il divino spirito del Nume che aveva generato il teatro della propria carne e del proprio sangue: era infuso lo spirito di Diòniso. In Menandro, ora davvero, il Nume radioso è sparito, la sua luce prodigiosa è spenta per sempre.

E sulle scene degli epigoni, non ne brillarono piú che faville.

FINE.

INDICE DEI CAPITOLI

La tragedia

La commedia

INDICE DELLE INCISIONI